Norbert Zimmermann (Hrsg.)

ANTIKE MALEREI ZWISCHEN LOKALSTIL UND ZEITSTIL

Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA
(Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)
13.–17. September 2010 in Ephesos

TEXTBAND

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften

ÖAW

Norbert Zimmermann (Hrsg.)

ANTIKE MALEREI ZWISCHEN LOKALSTIL UND ZEITSTIL

AKTEN DES XI. INTERNATIONALEN KOLLOQUIUMS DER AIPMA
(ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR LA PEINTURE MURALE ANTIQUE)
13.–17. SEPTEMBER 2010 IN EPHESOS

Redigiert
von

Johanna Felsner

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
DENKSCHRIFTEN, 468. BAND

ARCHÄOLOGISCHE FORSCHUNGEN

BAND 23

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort der Direktorin des Österreichischen Archäologischen Instituts und Grabungsleiterin von Ephesos

Das Studium antiker Malerei stand bis zur Entdeckung der beiden Hanghäuser nicht im Fokus der Forschungen in Ephesos. Dementsprechend wurden die bei Grabungen gefundenen Malereien in den Publikationen zwar berücksichtigt, allerdings erfolgte keine eigenständige Analyse der Gattung. Der Mangel an sachgemäßer Konservierung führte letztendlich dazu, dass sich das Gros der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entdeckten Malereien nicht erhalten hat und nur in Zeichnungen, Aquarellen und wenigen Fotos überliefert ist. Das gilt besonders für die Ausstattungen der Johannesbasilika, der Marienkirche und des Sieben-Schläfer-Zömeteriums.

Mit der Entdeckung der Hanghäuser sollte sich diese Situation schlagartig ändern. Plötzlich wurde den Schmuckoberflächen – seien es nun die Mosaiken, Marmorplatten oder eben die Fresken – große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Quantität und der hervorragende Erhaltungszustand waren ausschlaggebend für die Entscheidung, die Malereien an den Wänden zu belassen und Schutzdächer darüber zu errichten. Parallel dazu setzte eine die Ausgrabung begleitende Konservierungstätigkeit ein, die bis zum heutigen Tag andauert. Die 1977 erschienene Monografie von V. M. Strocka bedeutete einen Meilenstein für die Erforschung antiker Malerei, nicht nur für Ephesos, sondern für den gesamten östlichen Mittelmeerraum. Die vorgeschlagenen Datierungen orientierten sich weitgehend an der bauhistorisch definierten Phasenabfolge, was sich allerdings zwei Jahrzehnte später als Trugschluss erweisen sollte.

Durch eine umfassende kontextuelle Analyse des Gesamtbefunds in Kombination mit dem Fundmaterial konnte im Rahmen eines in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften initiierten Forschungsprojekts eine Revision des chronologischen Gerüsts und somit auch der Ausstattungsphasen der Hanghäuser vorgelegt werden. Die weitreichenden Folgen dieser Ergebnisse machte aber eine neuerliche Bewertung des Malereibestands dringend notwendig. Rückblickend darf es wohl als außerordentlicher Glücksfall bezeichnet werden, dass mit Dr. N. Zimmermann ein ausgewiesener Experte für spätantike Malerei für diese Aufgabe gewonnen werden konnte. Gestützt auf ein solides chronologisches Gerüst mit einem für die letzte Ausstattungsphase fixen *terminus ante quem* vor 270/280 n. Chr., widmete er sich in seinen Analysen verstärkt Fragen nach Handwerkstraditionen und lokalen Werkstätten, nach Ausstattungskonzepten, aber auch nach der Interaktion zwischen stadtrömisch-westlichem und kleinasiatisch-östlichem Kunsthandwerk und nicht zuletzt nach dem Zeit- und Lokalstil der Epoche der Soldatenkaiser.

Auch wenn die Hanghaus-Malereien schon alleine aufgrund ihres reichen Bestands die ephesische Forschung noch immer dominieren, so ist es gerade in letzter Zeit gelungen, den Blick auch auf andere Monumente und Epochen zu lenken. Zudem hat sich die Wandmalereiforschung als eigenständiger Wissenschaftszweig etabliert, und den oft nur kleinen, auf den ersten Blick unscheinbaren Fragmenten, die jährlich bei den Grabungen ans Tageslicht kommen, wird endlich jenes Augenmerk geschenkt, das sie aufgrund ihrer kulturhistorischen Bedeutung auch verdienen. Parallel dazu werden seit einigen Jahren Konservierungsprojekte zur nachhaltigen Sicherung des Malereibestands in Ephesos durchgeführt, sodass dieser einem interessierten Publikum auch zugänglich gemacht werden kann.

Ich habe daher die Anregung von N. Zimmermann, den AIPMA-Kongress im Jahr 2010 in Selçuk abzuhalten, mit Freuden aufgenommen, nicht zuletzt, um die in Ephesos generierten Forschungsergebnisse zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. Eine Veranstaltung dieser Größenordnung wäre ohne das große Engagement der Organisatoren und aller Mitarbeiter unmöglich gewesen. Das Österreichische Archäologische Institut kam als Lizenzträger der Grabungen in Ephesos seiner Verantwortung als Gastgeber gerne nach. Ohne die Unterstützung der türkischen Behörden, allen voran dem Ministerium für Kultur und Tourismus, dem Efes Müzesi sowie der Gemeinde Selçuk wäre der reibungslose Ablauf aber undenkbar gewesen. Ihnen allen gebührt mein aufrichtiger Dank!

Letztendlich beurteilt man wissenschaftliche Veranstaltungen immer an der Aktualität und Qualität der Beiträge. Bereits im September 2010 bestand aufgrund des hohen wissenschaftlichen Niveaus der Vorträge und Posterpräsentationen kein Zweifel am Erfolg des AIPMA-Kongresses in Selçuk. Die nun publizierten Kongressakten sind ein abschließender eindrucksvoller Beleg dafür. Der Band besticht nicht nur durch seinen Umfang, sondern vor allem durch seinen wissenschaftlichen Wert. Es handelt sich unbestritten um eine beachtliche Leistungsschau der Malereiforschung, in der Ephesos einen zentralen Platz einnimmt.

Wien, März 2014 — Sabine Ladstätter

Geleitwort des Direktors des Instituts für Kulturgeschichte der Antike der ÖAW

Seit mehr als einem Jahrzehnt bilden Forschungen zur Malerei der römischen Kaiserzeit und der Spätantike einen Forschungsschwerpunkt des Instituts für Kulturgeschichte der Antike der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Dieser wissenschaftliche Fokus entwickelte sich sukzessive im Rahmen der kontextorientierten Bearbeitung und der Vorlage der Hanghäuser von Ephesos, für die das Institut verantwortlich zeichnet. Im Laufe der letzten Jahre wurden diese Forschungen, die im Falle der sieben Wohneinheiten des Hanghauses 2 durch N. Zimmermann durchgeführt werden, nochmals erweitert: So werden derzeit in Ephesos u.a. die Malereien im Sieben-Schläfer-Zömeterium, die einen zeitlichen Bogen von der römischen Kaiserzeit bis in die byzantinische Epoche schlagen, einer neuerlichen Untersuchung unterzogen. Besondere Erwähnung verdienen zudem die Studien zur Domitilla-Katakombe in Rom, die N. Zimmermann im Rahmen eines START-Projekts des FWF am IKAnt durchführt und die in Kürze mit der Vorlage des Repertoriums der Malereien dieses frühchristlichen Coemeteriums abgeschlossen werden können.

Der hier kurz angedeutete fachliche Bezug des Instituts zur Malereiforschung legte es letztlich auch nahe, der Einladung der AIPMA zu folgen und ihr XI. internationales Kolloquium gemeinsam mit dem Österreichischen Archäologischen Institut in Ephesos zu veranstalten und zu gestalten.

Gerne nimmt der Unterzeichnete die Möglichkeit wahr, an dieser Stelle allen an der Organisation und Durchführung der Tagung in Selçuk beteiligten Institutionen und Personen sowie allen Referentinnen und Referenten zu danken. Dass die Veranstaltung in wissenschaftlicher Hinsicht ein voller Erfolg war, steht außer Zweifel und kann an den vielfach neuen und bahnbrechenden Ergebnissen, die in den knapp hundert Beiträgen der nunmehr vorliegenden Kolloquiumsakten zusammengefasst sind, abgelesen werden. Hervorzuheben ist aber auch, dass die Veranstaltung im Zuge des reich gestalteten Rahmenprogrammes zahlreiche Gelegenheiten zu wissenschaftlichem Austausch in persönlichen Gesprächen geboten hat und so selbst wieder zum Ausgangspunkt für neue Nationen und Disziplinen übergreifende Kooperationen geworden ist.

Abschließend sei nochmals allen internationalen und nationalen Partnern und KollegInnen gedankt, die in mannigfacher Weise das AIPMA-Kolloquium unterstützt und gefördert haben. Hervorzuheben sind hier neben den Ko-Veranstaltern, der Association Internationale pour la Peinture Murale Antique und dem Österreichischen Archäologischen Institut/Grabung Ephesos, vor allem die Gesellschaft der Freunde von Ephesos, das Efes Müzesi Selçuk (Direktor C. Topal) sowie die Gemeinde Selçuk (Bürgermeister V. Ülgür und Kulturreferent Y. Yavaş). Zu danken ist aber auch der Verwaltungsstelle der philosophisch-historischen Klasse, der Publikationskommission und dem Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für die Aufnahme des Manuskripts in ihr Publikationsprogramm.

Wien, Juni 2013 — Andreas Pülz

Dank

Als die AIPMA im Jahr 2007 an den damaligen Leiter der österreichischen Ausgrabung von Ephesos und Direktor des Österreichischen Archäologischen Instituts (ÖAI), Herrn F. Krinzinger, mit der Idee herantrat, ihr XI. Internationales Kolloquium in Ephesos durchzuführen, sprach dieser ohne Zögern seine formelle Einladung aus. Somit konnte das Projekt „AIPMA Ephesos 2010“ beginnen, wofür ihm hier an erster Stelle gedankt sein. Sehr viele weitere Personen und Institutionen haben über die folgenden Jahre, erst bei der Vorbereitung, dann bei der so gelungenen Durchführung in Selçuk und Ephesos sowie auch später bei der Vorbereitung dieser Akten wichtige Hilfestellung geleistet, wofür ihnen an dieser Stelle ein ausdrücklicher und herzlicher Dank gebührt.

Ohne die Unterstützung der offiziellen Stellen aus Österreich und der Türkei hätte es das Kolloquium nicht geben können: Der derzeitigen Grabungsleiterin von Ephesos und Direktorin des ÖAI, Frau S. Ladstätter, sei für jede praktische Hilfe vor Ort, bei der Planung und Durchführung, dem Druck von Programm und Abstracts, dem Lukrieren von Sponsorengeldern sowie für die Möglichkeit zum Besuch der Ruinen und der Einladung zum unvergesslichen Abendempfang vor der Celsus-Bibiothek gedankt. In gleicher Weise hat auch der Direktor des Instituts für Kulturgeschichte der Antike (IKAnt) der ÖAW, A. Pülz, das Unternehmen in jeder Phase mit Rat und Tat unterstützt, wofür ich ihm großen Dank schulde. ÖAI und ÖAW waren gemeinsam mit der AIPMA Veranstalter des Kolloquiums.

In der Türkei waren es, nachdem das Kulturministerium die Durchführung bewilligt hatte, die Repräsentanten der Gemeinde Selçuk mit seinem Bürgermeister V. Ülgür, vertreten in Person des Kulturreferenten Y. Yavaş, und der Direktor des Efes Müzesi Selçuk, C. Topal, die in ihren Zuständigkeitsbereichen die Durchführung vor Ort ermöglicht und sehr unterstützt haben. Der großzügig zur Verfügung gestellte, frisch restaurierte „Prof. Dr. Ahmet Taner KIŞLALI-Saal“ der Selçuk Belediyesi (Gemeinde von Selçuk) bildete den idealen, wohlklimatisierten Tagungsort für das wissenschaftliche Vortragsprogramm, und er diente gleichzeitig als permanenter Schauraum der Poster-Sektion. Auch die Versorgung mit Pausengetränken und Imbissen übernahm die Gemeinde Selçuk. Das stimmungsvolle Abendessen im Artemis-Restaurant in der Alten Schule in Şirinçe auf Einladung der Gemeinde Selçuk war für alle Teilnehmer ein erster Höhepunkt des Beiprogramms. Ebenso waren wir sehr dankbar für die den Teilnehmern über die gesamte Dauer des Kolloquiums so großzügig gewährten Freieintritte in das Ausgrabungsgelände von Ephesos, das Hanghaus 2, die Johannesbasilika und das Efes Müzesi.

Bei den Führungen durch die Ausgrabung in Ephesos (Hanghaus 1 und 2, Paulusgrotte, Artemision, Johannesbasilika, Marienkirche, Stadtführung, Zömeterium der Sieben Schläfer) durften wir auf die Kompetenz von M. Büyükkolanci, M. Kerschner, R. Pillinger, E. Rathmayr, V. Scheibelreiter-Gail, H. Thür und B. Tober zurückgreifen. Unvergesslich bleibt auch der konzertante Vortrag von S. Hagel zu Darstellungen von Musik und Musikinstrumenten in Ephesos beim Abendempfang in der Celsus-Bibliothek.

Für die unkomplizierte Hilfe bei der Organisation des Besuchs der Ausgrabung von Pergamon gilt ein herzlicher Dank dem dortigen Grabungsleiter und Direktor des DAI Istanbul, Prof. F. Pirson, und für seine Führung am Burgberg, im Bau Z und in der Roten Halle auch seinem Stellvertreter, M. Bachmann und Mitarbeitern. Der gleiche Dank ergeht an den Grabungsleiter der Ausgrabung auf der Agora von Smyrna-Izmir, A. Ersoy und seinen Mitarbeitern, die geduldig und fachkundig den Besucherstrom auf und unter der Agora von Smyrna geführt haben.

Für alle praktischen Belange war die Sekretärin des Kongresses, Frau S. Vörösmarty, eine große Stütze, und gemeinsam mit ihr sei N. Kul-Berndt und V. Fugger für die freundliche Hilfe bei der Abwicklung gedankt. Bei den graphischen Arbeiten bei der Erstellung von Logos, Postern, Programmen und auch dem in Izmir erstellten Apelles 7 (2007–2010) halfen N. Math und N. Gail.

Die auf den Call for Papers einlangenden Bewerbungen wurden durch den Vorstand der AIPMA in seiner Wiener Sitzung im März 2010 diskutiert und zum wissenschaftlichen Programm gefügt, und ein herzli-

cher Dank für die Mitgestaltung gilt allen damaligen Mitgliedern (A. Allroggen-Bedel, I. Bragantini, J. Clarke, Y. Dubois, H. Eristov, C. Guiral, S. Mols und M. Salvadori). Den wissenschaftlichen Erfolg des Kolloquiums garantierten letztlich aber wie immer alle Mitglieder der AIPMA selbst, die durch ihre erfreulich zahlreichen, thematisch, chronologisch und topographisch breit gefächerten und stets qualitätsvollen Vorträge und Poster sowie die lebhaften Diskussionen für den hohen Standard der Tage in Ephesos sowie dieser Akten sorgten. Insgesamt wurden 45 Vorträge zum Generalthema, 17 Referate zu *novitates* und darüber hinaus 40 Poster präsentiert. Die rund 150 registrierten Teilnehmer kamen aus nicht weniger als 16 Nationen (in alphabethischer Reihenfolge: Belgien, Bulgarien, Deutschland, Frankreich, Israel, Italien, Luxemburg, Niederlande, Österreich, Polen, Portugal, Schweiz, Serbien, Spanien, Türkei, USA).

Ohne Unterstützung bei der Finanzierung ist die Durchführung eines solchen Kolloquiums undenkbar. Ein Teil der benötigten Mittel konnte bereits durch die AIPMA und ihre Mitglieder bereitgestellt werden, aber entscheidend trugen die zusätzlichen Unkosten vor Ort vor allem das IKAnt der ÖAW und das ÖAI mit, großzügig wurden wir zudem gesponsert durch Sach- oder Geldmittel durch die Firma Enerjisa, die Selçuk Belediyesi, die Raiffeisen-Bank sowie last but not least die Gesellschaft der Freunde von Ephesos. Allen gilt Dank für diese Unterstützung. Besonders erfreulich war es, dass rechtzeitig zum Kolloquium in Ephesos das von S. Ladstätter angeregte und dann von ihr als Co-Autorin maßgeblich mitverwirklichte Buch zur Wandmalerei in Ephesos erscheinen konnte. Es spannt für Stadtgeschichte, Grabungsgeschichte und die Geschichte der Wandmalerei in Ephesos einen Bogen von hellenistischer bis in byzantinische Zeit, und integriert Beiträge zu speziellen Forschungsprojekten von türkischen und österreichischen Kolleginnen und Kollegen (M. Büyükkolanci, R. Pillinger, A. Pülz, B. Tober und J. Weber). Auch dieser wichtige Beitrag zur Wandmalereiforschung in Ephesos wäre allein aus den Mitteln von ÖAW und ÖAI, ohne die finanzielle Förderung der Firma Enerjisa und ohne die Unterstützung durch die Gesellschaft der Freunde von Ephesos, nicht möglich gewesen. Durch die 2011 folgenden Editionen in englischer und türkischer Sprache wurde in der Zwischenzeit die Verbreitung nochmals gesteigert.

Abschließend sei J. Felsner für ihre zuverlässige Redaktionsarbeit gedankt, wobei sie bei der Durchsicht der fremdsprachigen Artikel durch I. Adenstedt, J. Clarke, H. Eristov, F. Giacobello, C. Guiral und B. Tober unterstützt wurde. Dem Direktor des IKAnt der ÖAW, Herrn A. Pülz, und der ÖAW bleibt für die Aufnahme in ihre Reihe der Archäologischen Forschungen zu danken. Einen Sockelbetrag für den Druck stellte die AIPMA selbst bereit.

Zuletzt sei meiner Vorgängerin in Amt und Pflicht im Rahmen der AIPMA, Frau I. Bragantini, für ihre freundschaftliche Hilfe und jeden Rat bei der Vorbereitung und Durchführung des Kolloquiums herzlich gedankt, und in den Dank ist auch ihr Mann eingeschlossen, ohne den das Kolloquium keinen Internet-Auftritt gehabt hätte.

Die fünf intensiven Arbeitstage des Kolloquiums von Montag, den 13.09. bis Freitag, den 17.09.2010 endeten mit dem letzten offiziellen Programmpunkt, der Generalversammlung der AIPMA und der Wahl von Athen als dem nächsten Tagungsort. Samstags bestand nochmals ausführlich Gelegenheit zum Besuch der Ausgrabungen von Ephesos. Mit dem Abendessen im Sonnenuntergang am Strand von Pamuçak fanden die Tage in Ephesos ihren würdigen Abschluss. Ihren wissenschaftlichen Ertrag mögen diese Akten spiegeln.

Wien, November 2013 — Norbert Zimmermann

Einleitung Norbert Zimmermann (Hrsg.)

„Antike Wandmalerei zwischen Lokalstil und Zeitstil“

Unter diesem Generalthema versammelten sich rund 150 Spezialisten antiker Wandmalerei aus aller Welt im September 2010 in Ephesos, um ihre Forschungen insbesondere zu diesem Themenkomplex, aber auch zu Befunden aus der erstmals für ein AIPMA-Kolloquium als Gastland gewählten Türkei sowie aus dem ständig wachsenden Feld der Neufunde vorzustellen und zu diskutieren.

Die inhaltliche Ausrichtung des Kolloquiums war direkt dem exzeptionellen Befund der Malereien in Ephesos verpflichtet: nach jahrelangen Vorbereitungen und intensiven Forschungsarbeiten sind die als Hanghaus 2 berühmt gewordenen Peristylhäuser einer ganzen Insula im Zentrum der Stadt nun unter dem großartigen Schutzbau öffentlich zugänglich. Sie bewahren den reichsten Schatz kaiserzeitlicher Wandmalerei in Kleinasien und zählen, zusammen mit wenigen anderen Stätten wie etwa Ostia antica, zu den wichtigsten Fundplätzen von römischer Wandmalerei der nachpompejanischen Zeit überhaupt. In der Chronologie der AIPMA-Kolloquien traf es sich sehr gut, dass Ephesos als Tagungsort dem Kolloquium 2007 in Neapel (mit dem Besuch der Ausgrabungen von Pompeji) folgte, während es inhaltlich speziell die Fragestellung des Kolloquiums in Zaragoza/Spanien 2004 (Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua) weiterführte und zugleich die Tradition von Kolloquien wie dem in Avenches 1986 (Pictores per Provincias) aufnahm. Denn aus den ephesischen Malereien und ihrer Forschungsgeschichte kommen sehr wichtige Impulse für ein tieferes Verständnis der nachpompejanischen Wandmalerei, auch unter methodischen Gesichtspunkten. Von den sieben als Wohneinheiten bezeichneten einzelnen Peristylhäusern der Insula von Hanghaus 2 waren ja bereits fünf noch vor der vollständigen Freilegung der gesamten Insula 1977 publiziert worden. Aber erst die gründliche Kontextualisierung des Gesamtbefundes der Hanghäuser im Verlauf der Aufarbeitung der gesamten Grabung mit allen Funden hat in den letzten Jahren zu einer nun mit allen Fundgattungen im Einklang stehenden Bewertung der Baugeschichte und zu einer Einordnung der Malereien in die Gesamtentwicklung geführt[1]. Einerseits erleichterten zwei große, nun archäologisch gut definierte Zerstörungsphasen (eine in den 20er Jahren des 3. Jhs. und eine – für das Hanghaus 2 definitive – in gallienischer Zeit) die neuen Datierungen. Andererseits ließ der Rückgriff auf gleiche Werkstätten bzw. immer gleiche Maler insbesondere für die Ausführung der letzten großen, als Phase IV bezeichneten Neuausstattung im 2. Viertel des 3. Jhs. das generelle Repertoire dieser Werkstatt und die auf den je verschiedenen Geschmack der Auftraggeber zurückzuführenden konkreten Malereien der einzelnen Wohneinheiten klar hervortreten[2]. Viel deutlicher als an vielen anderen Fundorten lassen sich daher in Ephesos der wechselnde Zeitgeschmack von Wandsystemen und Bildthemen und die jeweils persönliche Auswahl von Bildinhalten in den einzelnen Wohneinheiten von Hanghaus 2 über einen Zeitraum von fast 200 Jahren nachvollziehen und direkt miteinander vergleichen. Bauhistorische Notwendigkeiten und von außen (etwa durch Erdbeben) verursachte Bauphasen können exakt von willentlich herbeigeführten Umbauten mit Neuausstattungen unterschieden werden, so dass Hanghaus 2 einen Musterbefund für die Auseinandersetzung mit dem Zeit- und Lokalstil darstellt.

Bereits seit den späten 1990er Jahren stand dieser außergewöhnliche Befund wieder im Fokus der Erforschung wie auch zahlreicher Publikationen, als nach Ende der Grabungsarbeiten die Bauforschung und die Auswertung des gesamten archäologischen Fundmaterials in Angriff genommen wurde. Zudem konnte rechtzeitig zu diesem Kolloquium auch ein Gesamtüberblick über die Wandmalerei in Ephesos vorgestellt werden[3]. Um die begrenzte Zeit des wissenschaftlichen Vortragsprogrammes nicht doppelt zu beanspruchen, wurde den Hanghäusern ebenso wie der Paulusgrotte während des Kolloquiums kein eigener Vortrag gewid-

---

[1] Vgl. dazu insbesondere die einzelnen Beiträge in Krinzinger 2002.
[2] Vgl. Zimmermann 2002.
[3] Zimmermann – Ladstätter 2010.

met, sondern der Grabung am 16.09.2010 direkt ein ausführlicher Besuch *in situ* abgestattet. Im Rahmen der vorliegenden Akten sei an dieser Stelle aber die Gelegenheit genützt, zumindest einen aktuellen Literaturüberblick über die Publikationen speziell zur ephesischen Wandmalerei und die neuen Forschungsergebnisse zu geben[4].

Auf diese Weise standen die wissenschaftlichen Sektionen des Kolloquiums vollständig dem Generalthema „Zeitstil und Lokalstil" an anderen Stätten und Fundplätzen zur Verfügung. Das Vortragsprogramm bzw. das Inhaltsverzeichnis spiegelt in direkter Weise das umfassende Echo in weiter chronologischer und topographischer Streuung wieder, das auf den internationalen *call for papers* der AIPMA folgte. Darin war um Forschungsbeiträge zu solchen Malereien mit komplexem Aussagepotential gebeten worden, die, ähnlich wie die Malereien in Ephesos, bereits aus ihrem Fundkontext eine feste archäologische Datierung haben und zugleich besondere Charakteristika eines Zeit- und/oder Lokalstiles erkennen lassen. Die behandelten Malereien sollten sich ferner nach Möglichkeit durch ihre klare Fundsituation und/oder eine Werkstattbeziehung auszeichnen, oder etwa durch die komplexe Befundlage Aussagen zu kunsthistorischen Entwicklungen im Spannungsfeld von Lokal- und Zeitstil zulassen. Dabei wurden die Vortragsthemen nicht speziell angefragt oder bestellt, mit Ausnahme der Beiträge zu Grabungen auf türkischem Boden bzw. aus der Region: soweit das im Vorfeld des Kolloquiums und mit den begrenzten Mitteln der AIPMA möglich war wurde versucht, zu Präsentationen über bekannte und noch unbekannte Wandmalerei aus dem Großraum von Kleinasien zu animieren. Das sich jetzt ergebene Bild ist natürlich noch alles andere als vollständig, aber die hier versammelten Beiträge geben zumindest einen sehr guten Einstieg in das aus alten und neuen Ausgrabungen vorliegende Material, wie insbesondere die Artikel zu Pergamon und Sardis, aber auch speziell zu Antandros, Hierapolis, Iasos, Sagalassos und Hadrianopolis zeigen.

Für diese Akten wurde die sich thematisch-topographisch sinnvoll im Tagungsprogramm ergebende Reihenfolge der Vorträge beibehalten, so dass beginnend mit den Vesuvstädten und Italien (1. Tag) dann Kleinasien (vor dem Besuch der Ausgrabungen in Ephesos am 2. Tag) folgt, und sodann die Beiträge topographisch von den Nordwest- und Ostprovinzen bis zu Orient und Afrika hin angeordnet sind. In den anschließenden Sektionen Novitates und Poster ist diese Reihenfolge beibehalten.

Es können und sollen nun in diesem Zusammenhang nicht alle Beiträge einzeln vorgestellt werden, vielmehr seien noch einige wenige generelle Gedanken vorangestellt. Es war schon im Vorhinein klar, dass es nicht das Ziel des Kolloquiums sein konnte, das Generalthema „Zeitstil und Lokalstil" erschöpfend zu behandeln – dazu müssen erst durch umfangreiche neue Materialvorlagen wie diese Akten die Vorausset-

[4] Von V. M. Strocka stammen nach der ersten Publikation Strocka 1977 noch die Aufsätze zum Odeion-Hanghaus, Strocka 1995, und zur Wohneinheit 7 bzw. der Taberna 45, Strocka 1999; als Reaktion auf die neuen Forschungsergebnisse nahm er bereits zu den umfangreichen Umdatierungen Stellung, Strocka 2002. Die Notwendigkeit dieser Umdatierung ist erstmals angedeutet in Zimmermann 1998, der Werkstattbefund der spätseverischen Bauphase IV im Hanghaus 2 wurde dann ausführlich im Rahmen des Kolloquiums zur Chronologie behandelt, Zimmermann 2002. Diese Forschungen wurden auch, ausgehend von den Gewölberäumen, auf dem entsprechenden AIPMA-Kolloquium in Budapest 2001 vorgestellt, Zimmermann 2004, und, bezüglich der Entwicklung der Wandsysteme zwischen trajanischer und gallienischer Zeit, auf dem AIPMA-Kolloquium in Zaragoza 2004, Zimmermann 2007a. Die speziellen Beziehungen einer Malerei in Wohneinheit 6 zu den Malereien in Westen, konkret zu den Ädikulawänden in Ostia antica, wurden bei einem Kolloquium in Wien thematisiert, Zimmermann 2007b. Das Publikationskonzept für das Hanghaus 2 sieht einzelne Faszikel zu jedem der als Wohneinheiten 1–7 bezeichneten Peristylhäuser vor, dazu sind bis jetzt erschienen die Wandmalereien zur Wohneinheit 4, Zimmermann 2005, sowie zur Wohneinheit 1 und 2, Zimmermann 2010. Auch die beiden Wohneinheiten, die noch nicht in Strocka 1977 vorgelegt waren, stehen bald zu Verfügung: derzeit ist die Wohneinheit 6 im Druck, Zimmermann 2013, in Kürze wird auch die Wohneinheit 7 folgen, Zimmermann in Vorbereitung. Die Wohneinheiten 3 und 5 werden gemeinsam als letzter Band dieser Publikationsreihe erscheinen, die Arbeiten sind weitgehend abgeschlossen: Zimmermann in Vorber. Die Malereien der Wohneinheiten 6 und 7 sind aber auch bereits kursorisch im Kontext der Malereien von ganz Ephesos erschlossen, vgl. Zimmermann – Ladstätter 2010 (englische und türkische Versionen: Zimmermann – Ladstätter 2011a; Zimmermann – Ladstätter 2011b); hier finden sich auch Überblicke über die Fragmente 1. und 2. Stils (Tober 2010), die spätantike und byzantinische Wandmalerei in Ephesos, insbesondere zum Hanghaus 1, zum Odeion-Hanghaus, zur Malerei im Lukasgrab (Pülz 2010) und natürlich zur Paulus-Grotte (Pillinger 2010). Zu zwei speziellen Fragestellungen im Kontext der Malerei im Hanghaus 2 wurden während des Kolloquiums Poster präsentiert, nämlich zum Kontext von Malereiausstattung und der Aufstellung von Plastik, s. den Beitrag Rathmayr – Zimmermann i.d.B., und zum Kontext von Mosaik- und Malereiausstattung, s. den Beitrag Scheibelreiter-Gail – Zimmermann, i.d.B. Ferner findet sich hier auch ein erster Überblick über die bislang bekannte kaiserzeitliche bis spätantike Grabmalerei in Ephesos (s. den Beitrag Zimmermann i.d.B.).

zungen einer abschließenden Bewertung geschaffen werden. Aber es zeigt sich immer deutlicher, dass auf der einen Seite bis zur mittleren Kaiserzeit in weiten Bereichen die Begriffe Zeitstil und Lokalstil annähernd deckungsgleich verwendbar sind, was natürlich auf die zentralistische Struktur des römischen Reiches und den Vorbildcharakter seines Zentrums Rom zurückzuführen ist. Vorhandene Unterschiede lassen sich oft eher durch verschiedene Malerhände und Werkstätten erklären als durch verschiedene Wandsysteme oder Stilauffassungen, so erkennbar bleiben grundsätzliche Prinzipen und Entwicklungen der ‚pompejanischen Stile'. Das ändert sich in der späteren Kaiserzeit sehr stark, und auf den ersten Blick sind Malereien etwa aus Rom (Ostia), Nordafrika und Ephesos ganz unterschiedlichen Traditionen, Weiterentwicklungen oder lokalen Werkstattgruppen verpflichtet, mit viel variableren und uneinheitlicheren Möglichkeiten der Wandaufteilung, der Farbgebung und der Verwendung von Dekorelementen und Bildthemen, die sich nicht ohne weiteres in einer gemeinsamen Auffassung von Zeitstil erklären lassen. Hier zeigen gerade die zahlreichen interessanten Befunde aus neuen Grabungen, wie wichtig der gesicherte archäologische Fundkontext ist, ohne den eine genaue Datierung, etwa auf Basis einer stilistischen Einordnung der Malereien, oftmals kaum sinnvoll erscheint. Aber die reiche Fülle von neuem Material und dichten Befunden, die im Verlauf des Kolloquiums vorgestellt wurde, bietet nun neue Möglichkeiten einer Gesamtschau (es sei speziell auf die abschließende Zusammenfassung des Runden Tischs durch I. Bragantini und ihre bibliographischen Angaben hingewiesen). Schließlich zeigt das spätantike Material dann eine fast wieder überraschend große Einheitlichkeit, die mit der Vorliebe von (imitierten) Marmorverkleidungen und dem häufigen Verzicht auf anspruchsvolle ikonographische Bildthemen eine eigene Art von Zeitstil mit einem deutlich erkennbaren Charakter zu reflektieren scheint.

So darf festgehalten werden, dass die Erforschung antiker Malerei derzeit eine sehr produktive, dynamische Phase erlebt, in der durch stark verfeinerte Grabungsmethoden und zahlreiche neue und sehr ergiebige Fundplätze die Materialbasis eine große Erweiterung erfährt. Diese spiegelt sich in den Akten des Kolloquiums in Ephesos und seinen vielen hervorragenden Beiträgen, in deren breiter chronologischer und topographischer Streuung eine neue Ausgangsbasis insbesondere für die Beurteilung der Phänomene von Zeit- und Lokalstil entstanden ist, die nun Gegenstand weiterer Forschung sein kann.

Literaturüberblick zur Wandmalerei in Ephesos

Krinzinger 2002	F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, AF 7 (2002).
Pillinger 2010	R. Pillinger, Die Paulus-Grotte, in: Zimmermann − Ladstätter 2010, 174–181.
Pülz 2010	A. Pülz, Das sogenannte Lukas-Grab, in: Zimmermann – Ladstätter 2010, 181−183.
Strocka 1977	V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser von Ephesos, FiE VIII/1 (Wien 1977).
Strocka 1995	V. M. Strocka, Tetrarchische Wandmalerei in Ephesos, AntTard 3 (1995) 77−89.
Strocka 2000	V. M. Strocka, Taberna H 2/45 und die Chronologie der Fresken von Hanghaus 2, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions Wien 1995 (Wien 1999) 515−520.
Strocka 2002	V. M. Strocka, Die Fresken von Hanghaus 2 – Ein Vierteljahrhundert später, ÖJh 71, 2002, 285−298.
Tober 2010	B. Tober, Der 1. und 2. Stil in Ephesos, in: Zimmermann – Ladstätter 2010, 31−34.
Zimmermann 1998	N. Zimmermann, Kunsthistorische Bearbeitung der Malereien des Hanghauses 2 in Ephesos, Grabungen 1997, ÖJh 67, 1998, 65 f.
Zimmermann 2002	N. Zimmermann, Ausstattung von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: Krinzinger 2002, 101−117.
Zimmermann 2004	N. Zimmermann, Una volta dipinta nel ‚Hanghaus 2 ' a Efeso. Nuove osservazioni sul contesto degli ambienti e la datazione delle pitture, in: L. Borhy (Hg.), Plafond et voûtes à l'époque antique. VIII[e] Colloque International de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 15–20 Mai 2001 (Budapest 2004) 129−135.
Zimmermann 2005	N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 4, in: H. Thür (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105−131.
Zimmermann 2007a	N. Zimmermann, Lo sviluppo di sistemi pittorici ad Efeso tra epoca traianea e gallienica, in: C. Guiral Pelegrín (Hg.), Circulation des thèmes et des systèmes décoratifs dans la peinture murale antique. Atti del IX[eme] Colloque Internationale de l'AIPMA, Saragosse-Calatayud 21–25 September 2004 (Zaragoza 2007) 267−272.

Zimmermann 2007b N. Zimmermann, Eine ‚römische' Malerei in Ephesos. Westlicher Einfluss auf lokale Dekorationssysteme im Hanghaus 2, in: M. Meyer (Hrsg.), Neue Zeiten – neue Sitten. Zu Rezeption und Integration römischen und italischen Kulturguts in Kleinasien (Wien 2007) 143–154.

Zimmermann 2010 N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 1, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8, Textband Wohneinheit 1 (Wien 2010) 105–121.

N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 2, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8, Textband Wohneinheit 2 (Wien 2010) 449–471.

Zimmermann 2014 N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 6, in: H. Thür – E. Rathmayr, (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 6. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII (Wien 2014) 273–324.

Zimmermann in Vorbereitung
N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 7, in: E. Rathmayr (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 7. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII (Wien, in Vorbereitung).

Zimmermann in Vorbereitung
N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheiten 3 und 5, in: S. Ladstätter (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 3 und 5. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII (Wien, in Vorbereitung).

Zimmermann – Ladstätter 2010
N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Zimmermann – Ladstätter 2011a
N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period (Istanbul 2011).

Zimmermann – Ladstätter 2011b
Ephesos Duvar Resimleri. Hellenistik Donedem Bizans Donemine Kadar (Istanbul 2011).

AIPMA
ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR LA PEINTURE MURALE ANTIQUE

XI. INTERNATIONALES KOLLOQUIUM

ANTIKE MALEREI ZWISCHEN LOKALSTIL UND ZEITSTIL?

XI. Internationales Kolloquium der AIPMA 13.–17. September 2010 in Ephesos – Selçuk / Türkei

WISSENSCHAFTLICHES PROGRAMM

Montag 13.09.2010

8.30–9.30 Anmeldung und Registrierung
9.30–10.00 Begrüßung
10.00–10.45 Eröffnungsvortrag V. M. Strocka: Der Vierte pompejanische Stil als Zeitstil und Lokalstil

11.00–11.30 Pause

11.30–11.50 A. Allroggen-Bedel: Zeitstil und Lokalstil: Überlegungen zur Methodik
11.50–12.10 D. D'Auria: Gli apparati decorativi delle case di livello medio a Pompei in età ellenistica: stile locale o stile d'epoca?
12.10–12.30 F. Cavari – F. Donati: Rappresentazioni e composizione delle imitazioni marmoree nelle pitture di stile dell'Etruria romana
12.30–12.45 F. Ciliberto – F. Mascitelli – C. Ricci – M. Salvadori – C. Terzani: La decorazione pittorica dell'ambiente sotto la Cattedrale di Aesernia

Mittagspause

14.20–14.40 J. R. Clarke: Reconstructing the Missing Elements of the Second-Style Program at Oplontis, Villa A
14.40–15.00 R. Gee: Fourth-Style Responses to "Period Rooms" of the Second and Third Styles at Villa A ("of Poppaea") at Oplontis
15.00–15.20 F. Giacobello: Le pitture dei Larari a Pompei
15.20–15.40 S. Mols – E. Moormann: Wall paintings of a bathing complex at Rome (Pietra Papa)
15.40–16.00 S. Falzone: Distribuzione e modulazione di schemi pittorici in un'abitazione ostiense: uno stile locale nel II. sec. d.C.

Pause

16.30–16.45 M. Bedello: Testimonianze da un contesto di scavo: il soffitto in stucco delle terme del Nuotatore ad Ostia Antica
16.45–17.05 R. Montalbano: Villa del Casale di Piazza Armerina: le pitture dei c.d. "appartamenti padronali"
17.05–17.20 E. Gasparini: Pittura tardoantica a Piazza Armerina: gli ambienti attorno al Peristilio, le Terme e gli spazi esterni

17.20–17.35 P. Pensabene: Pittura tardoantica a Piazza Armerina: le tematiche militari come autorappresentazione del dominus
17.35–17.55 M. Salvadori – C. Tiussi – L. Villa: Il Sistema Parietale della Basilica tardo antica di Aquileia

Abends: Empfang der Stadtgemeinde Selçuk, Abendessen in Şirince

Dienstag 14.09.2010

9.00–9.20 H. Schwarzer: Wandmalereien aus Pergamon
9.20–9.40 M. Fuchs: Les systèmes à réseau sur parois de la Maison III de Pergame: un décor sévérien au goût local?
9.40–10.00 S. Angiolillo – M. Giuman: The wall paintings at "The House of the Mosaics" in Iasos
10.00–10.20 S. Lepinski: A Diachronic Perspective of Roman Paintings from Ancient Corinth, Greece: Period Styles and Regional Traditions
10.20–10.40 V. Rousseau: Paradisiacal tombs and architectural rooms in late Roman Sardis: period styles and regional variants

Pause

11.30–11.50 A. Barbet: Le semis de fleurs en peinture murale: entre mode régionale et style d'époque?
11.50–12.10 A. Zaccaria Ruggiu: Apparati decorativi dalle abitazioni dell'*insula* 104 a a Hierapolis di Frigia
12.10–12.30 I. Uytterhoeven – P. Degryse – H. Kökten – M. Waelkens:
Bits and Pieces. Wall paintings in the Late-Antique Urban Mansion of Sagalassos (Ağlasun, Burdur – Turkey)
12.30–12.50 G. Polat: The Roman Terrace House at Antandros
12.50–13.00 A. Yaras: Allianoi Fresken
13.00–13.10 P. De Staebler: New Discoveries at Aphrodisias: two rooms painted with imitation revetment (Northeast Sector, 2006)

Nachmittags: Besichtigung von Hanghaus 2 und Paulusgrotte

Abends: Empfang vor der Celsus-Bibliothek
O. Bingöl, Antike Malerei in Kleinasien
S. Hagel, The sound behind the pictures. Reconstruction of ancient instruments and playing techniques

Mittwoch, 15.09.2010

Ausflug Pergamon – Smyrna, Abfahrt 8.00, Rückkehr 21.00

Donnerstag, 16.09.2010

9.00–9.20 O. Vauxion: La peinture murale romaine dans la cité antique de Nimes (chef-lieu et agglomérations secondaires)
9.20–9.40 D. Heckenbenner – M. Mondy – M. Thorel: Quelques réflexions sur les enduits peints découverts sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques, entre "style d'époque" et "style local"
9.40–10.00 J. Boisleve – C. Dupont – J. Labaune-Jean: Coquillages à l'armoricaine, analyse d'un style régional du III^{e} s. ap. J.-C.
10.00–10.20 A. Mostalac: El II estilo en Hispania

10.20–10.40 A. Cánovas – A. Fernández – C. Guiral: En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d.C.
10.40–11.00 A. Santucci: La "tomba dell'architettura illusionistica" a Cirene: un'interpretazione locale del c.d. II stile

Pause

11.30–11.50 B. Bianchi: Tradizione locale e "citazioni urbane" nella pittura della Tripolitania romana
11.50–12.10 J. Żelazowski – K. Chmielewski: La decorazione pittorica nelle case di Cirenaica nel II-III sec.d.C.: continuità e trasformazione
12.10–12.30 M. Olszewski: Peinture funéraire en Cyrénaïque romaine. Quelques aspects de l'art provincial
12.30–12.50 S. Tortorella: Affreschi del tempio di Bel di Doura Europos

Mittagspause

14.20–14.40 C. Allag: Corniches de Palmyre: l'art de la profusion
14.40–15.00 N. Blanc: Les stucs figurés de Palmyre (Syrie): racines parthes et modèles gréco-romains
15.00–15.20 H. Eristov – C. Vibert-Guigue: Achille, Ganymède, Victoires: iconographie funéraire à Palmyre entre Orient et Occident
15.20–15.40 S. McFadden: Art on the Edge. The Late Roman Wall Paintings of Amheida, Egypt
15.40–16.00 A.-M. Guimier-Sorbets: Iconographie funéraire à Alexandrie: les scènes figurées du plafond de la tombe II d'Anfouchy

Pause

16.30–16.50 S. Rozenberg: Roman Wall-Painters in Herodian Judaea
16.50–17.10 T. Michaeli: Centre and Periphery in Roman Funerary Wall Paintings in Israel
17.10–17.30 I. Popovic: Paintings from Sirmium between Pompeian Tradition and Local Pannonian Tendencies of Fresco Decoration
17.30–17.45 P. Meyboom: Wall paintings of the tomb of Kazanlak

Freitag, 17.09.2010

Sektion Novitates:
9.00–10.00 S. Fortunati: Il "Criptoportico Neroniano" del Palatino: nouve acquisizioni sulla decorazione pittorica
A. Varone: Un nuovo complesso decorativo nell'*insula* dei Casti Amanti a Pompei
M. E. Micheli: Il Nilo in Adriatico. Scene di paesaggio nilotico nel complesso edilizio di Via Fanti ad Ancona
A. Ceresa Mori – C. Pagani – A. Sartori: Una rara testimonianza di pittura celebrativa di età imperiale da vecchi scavi nell'area di via Broletto/Lauro a Milano
10.00–11.10 P. Barresi: La pittura parietale in Sicilia in età romana
I. Colpo: Un nuovo apparato decorativo dalla città romana di Nora (Cagliari-Sardegna)
F. Fontana – E. Murgia: Pitture da un sito pluristratificato ad Aquileia
E. Mariani – L. Pitcher: Presentazione e ricostruzione di due soffitti di età tarda da Cremona
F. Donati – I. Benetti: Nuovi rinvenimenti di pittura murale tardo romana dall'Etruria costiera: La villa di San Vincenzino a Cecina
F. Boldrighini: Pitture di quarto stile dalla "Casa di Properzio" ad Assisi: modelli e rielaborazioni locali

Pause

11.30–12.50 F. J. H. Mora – A. Fernández Díaz – M. B. Álvarez: Decoración parietal de *Augusta Emerita*. Repertorio pictórico y contexto arqueológico a partir de las excavaciones de un vertedero del suburbio norte

F. Beltrán – C. Guiral: Coronas agonísticas en las pinturas de la Villa dels Munts (Altafulla, Tarragona): ¿recurso ornamental o autorrepresentación?
A. Fernández Díaz – J. M. Noguera Celdrán: Novedades sobre la gran arquitectura de Carthago Nova y sus ciclos pictóricos
J. Boislève – S. Groetembril: Mané-Véchen et la tendance sévérienne en Gaule
R. Robert: A propos des médaillons et des clipei dans le décor pictural en Gaule
C.-M. Behling: Roman Paintings from the villa urbana in the Civilian City of Carnuntum (Lower Austria). A Selection
D. Rogic: Wall Decoration at Amphitheater of Viminacium

Mittagspause

14.30 **Vorstellung und Diskussion der Poster**

15.30 Pause

16.00–17.00 **Runder Tisch,** offizielles Ende des wissenschaftlichen Programms

17.00–18.00 **Mitgliederversammlung AIPMA**

Samstag 18.09.2010:

Vormittags:

Fakultativ Führungen/Besuch von Artemision, Johannes-Basilika, Sieben-Schläfer-Zömeterium, Ausgrabung Ephesos, Museum Selçuk

Am frühen Abend: Abschiedsessen in Pamuçak

Italien

I. Colpo: Un giardino dipinto da Padova – Via S. Martino e Solferino
M. Salvadori – G. Salvo: Aquileia, Casa delle Bestie ferite: gli intonaci dipinti
I. Varriale: I recenti scavi del Criptoportico di Alife (CE): Le decorazioni pittoriche
F. Taccalite: Nuova lettura della pittura di paesaggio a San Sebastiano fuori le mura
B. Bianchi – E. Roffia: Nuovi dati dalla villa “grotte di Catullo a Sirmione. Le pitture di un ambiente collegato al criptoportico
R. Bugini – A. Ceresa Mori – L. Folli – C. Pagani: Relationships between plaster coats in Roman wall paintings (Milan-Italy)
A. Férnandez Díaz – A. Ribera Lacomba – M. B. Alvarez: Estratigrafía, contextos cerámicos y decoración pictórica. Un modelo de estudio a propósito de la alegoría del Sarno en ámbito vesubiano
I. van der Graaff: A new document for the study of city walls: The recovered *tympanum* of *cubiculum* 11 at Oplontis, Villa A
L. Cline: Imitation versus Reality: The Use of Zebra-Stripe Paintings and Docimian Marble in the Late Fourth Style at Oplontis, Villa A
A. Ibarra: Quantitative Analysis of Plaster Fragments from Excavations at Oplontis, Villa A
M. Carrive: Nouvelles découvertes (le décor de la tour-belvédère de la villa maritime de Marina di San Nicola)
D. Neyme: Les peintures murales funéraires de Cumes (Italie) á l’époque sévérienne
S. Falzone – M. Vitti – L. Ungaro: Gli affreschi delle tabernae del piano terra del grande emiciclo dei mercati di Traiano

Spanien – Portugal

J. António – F.-J. de Rueda: Elementos decorativos descubiertos en Alter do Chão (Portugal)
J. M. Bascón: Pintura romana del yacimiento de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba)
A. Cánovas: La decoración pictórica de la casa del Parque Infantil de tráfico de Córdoba
O. G. Muňiz: Pinturas murales del Castro del Chao Samartín. Triclinio de la *domus romana*
Z. Prieto – C. Guiral – L. Mansilla – F. Palero: Caracterización de pigmentos rojos en las pinturas de Sisapo (Ciudad Real/ Espaňa)
Z. Prieto – C. Fernández-Ochoa – G. Esteban – P. Hevia: Investigaciones en torno a la minería romana del cinabrio en el área de Almadén (Ciudad Real/ Espaňa)
L. M. Iňiguez Berrozpe: Las musas en *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza)

Frankreich

C. Vibert-Guigue: Les découvertes de décors en place dans le champ des connaissances
K. Jardel – J. Boislève: Imitations de marbres du forum de Vieux-la-Romaine, quelques particularités de la seconde moitié du IIè s. ap. J.-C.
A. Coutelas: La relation entre les supports de peinture et la fonction des espaces dans le balnéaire de la villa de Damblain (Vosges, France)
R. Sabrié: Le II^{e} style pompéien á Narbonne (France)
F. Monier – J. Boislève: Marque d'atelier ou style régional à Bliesbrück-Reinheim ?
J. Boislève: Nouvelles découvertes à Nîmes: 54 décors issus des fouilles du parking Jean Jaurès et de la Percée Clérisseau

Nordostprovinzen

B. Tober: Die Wandmalereiausstattung im Tempelbezirk der heliopolitanischen Gottheiten in Carnuntum
K. Kitanov: La peinture du tombeau n° 8 de Serdica. Historiographie, matériaux et technique de réalisation. Problèmes de restauration
K. Kitanov: Le dessin préparatoire et les corrections dans la peinture du tombeau thrace d'Alexandrovo
D. Korol: Die früheste christliche Monumentalmalerei Augsburgs und Süddeutschlands
P. Burgunder: Syntaxe picturale des tombeaux peints de Kertch

Afrika – Naher Osten

V. Blanc-Bijon: Peintures murales antiques à Acholla (Tunisie)
B. Tober: New Wall Paintings and Stucco Decoration from Palmyra

Türkei – Griechenland

P. Bonnekoh, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4.–7. Jhs. n.Chr. und verwandte Denkmäler. Provinz- oder „Reichskunst"?
E. Rathmayr – N. Zimmermann: Dynamische Konzepte. Interaktion zwischen Skulptur und Wandmalerei im Kontext
V. Scheibelreiter – N. Zimmermann: Raumdekor. Gemeinsame Konzeption von Wandmalerei und Bodenmosaiken im Hanghaus 2 von Ephesos
E. Lafli: Frühbyzantinische Fresken aus Hadrianoupolis in Paphlagonien
S. Blin – M. Imbs – J.-Y. Marc: Les décorations pariétales du macellum romain de Thasos (Grèce): premier bilan des recherches (ou recherches récentes)

Varia

N. Blanc – H. Eristov – H. Leredde: Le projet “FABVLVS”
E. Lopes: The representation of the intellectual in ancient iconography

Das XI. Internationale Kolloquium der **AIPMA** wurde unterstützt von

Volker Michael Strocka

Der Vierte pompejanische Stil als Zeitstil und als Lokalstil

(Taf. I–VIII, Abb. 1–16)

Abstract:

L'articolo discute la applicabilità di concetti come 'stile locale' e 'stile d'epoca' sulla base dell'esempio del 'IV stile pompeiano'. L'ultimo stile pittorico che si incontra a Pompei è una chiara reazione al classicismo del III stile, al quale non si trova mai accostato, come è stato varie volte proposto. Inoltre esso non ha inizio solo con il principato di Nerone (a partire dal 59), ma è testimoniato a Roma e in Campania assai prima del terremoto del 62. Esso ha inizio sotto Claudio e continua fino alla fine del I secolo d.C.

A causa del suo carattere multiforme quale ci appare nei centri vesuviani, non si è finora intrapreso lo sforzo di una analisi sistematica delle sue forme, si è anzi addirittura ritenuto che nei circa 60 anni della sua esistenza fossero possibili contemporaneamente forme diverse e che non ve ne fosse un'evoluzione.

A partire da pochi esempi, si dimostrerà che il IV stile cambia notevolmente dal punto di vista stilistico, dunque che esso è uno stile d'epoca variabile. Più difficile è chiarire la questione dello stile locale in questo arco cronologico. Nonostante la ricchezza del materiale disponibile a Pompei, riesce difficile individuare uno stile locale pompeiano distinto da pitture contemporanee a Ercolano o a Roma. L'ampiezza delle forme decorative sembra potersi differenziare piuttosto sulla base dell'impegno economico e della adeguatezza a determinati ambienti e delle differenti scelte nell'autorappresentazione di proprietari che appartengono a strati sociali diversi. Dal momento che il IV stile si è diffuso in tutto l'impero romano – e anzi senza il 'ritardo provinciale' sovente ipotizzato – ci si aspetterebbe di poter differenziare una serie di "stili locali". È bene – almeno per ora – essere molto cauti al riguardo. Dappertutto ci mancano gli esempi, a stento si è conservata una parete intera. Sembra certo che le province occidentali si limitino a sistemi a campi e lesene, preferendo come ornamento delle lesene dei candelabri. Lo stesso vale però per ambienti con decorazioni più semplici in Campania e quindi per l'intera gamma delle pitture lì conservate, ma esse sfuggono alla nostra conoscenza in quanto troppo mal documentate. Sembra che l'uso di questo tipo di decorazione sia legato al problema della 'applicabilità', problema al quale nelle più modeste città provinciali si è dato riposta diversamente che a Roma. Ma è chiaro che, a *Londinium* come a *Lugdunum*, vi saranno state anche grandi pareti di IV stile a schema architettonico, che non sono ancora state ritrovate. Diverso è il problema della disponibilità in area provinciale di botteghe in grado di realizzare non solo committenze convenzionali, ma anche eccezionali. In questa prospettiva, la questione di uno "stile locale" si riduce alla identificazione di botteghe diverse.

Dass in Pompeji vier verschiedene Dekorationsweisen an Wänden und Decken vorkommen, die zeitlich aufeinander folgen, hat als erster A. Mau (1840–1909) bereits 1870 entdeckt und 1882 ausführlich nachgewiesen[1]. Dabei handelt es sich nicht nur um typologisch unterschiedliche Schemata der Wandgliederung, sondern um in der Tat eigenständige Stile, wie sich an der jeweils andersartigen Auffassung von Fläche und imaginiertem Raum, von Ornament und Farbpalette zeigt. Die konsequente Abfolge dieser mit Recht so genannten „vier Stile" wurde zwar gelegentlich angezweifelt[2], hat sich aber nie widerlegen lassen, so dass sie inzwischen allgemein anerkannt ist. Noch nicht überall durchgedrungen ist die Zeitdauer dieser vier Stilphasen. Der Erste oder Inkrustationsstil, dessen Anfänge sich in Griechenland bis ins frühe 4. Jh. v. Chr. zurückverfolgen lassen, ist in Pompeji bereits um 180 v. Chr. nachweisbar. Er wird zu Beginn des 1. Jhs.

[1] Mau 1870–72, 386–395. 439–456; Mau 1878, 241–251; Mau 1882.

[2] Wickhoff 1895, 69; Curtius ²1960, 124. 139. 188–190. 198–200; Schefolds „vespasianischer Dritter Stil": Schefold 1953–54, 119–121; Schefold 1957, 152 f.; Schefold 1962, 133; Schefold 1965, 123–126.

v. Chr. durch den Zweiten Stil ersetzt, der während der späten Republik Mode ist und nach einer kurzen manieristischen Endphase um 20/10 v. Chr. vom Dritten Stil abgelöst wird. Dieser gilt unter Augustus und Tiberius. In den Vierziger Jahren des 1. Jhs. n. Chr., also unter Claudius, setzt dann der Vierte Stil ein, der in Pompeji und den benachbarten Orten im Jahre 79 ein plötzliches Ende nimmt. Da man längst gesehen hat, dass auch in Rom und im übrigen Italien dieselbe Stilabfolge gültig ist, wird der Vierte Stil außerhalb der Vesuvstädte natürlich angedauert haben, was bislang nur unzulänglich belegt werden kann[3]. Vermutlich dauert er bis zum Ende des 1. Jhs. n. Chr. und weicht in trajanischer Zeit einem neuen Geschmack, dessen eigener Charakter jedenfalls an sicher hadrianischen Beispielen zu zeigen ist. Man kann also das Spezifikum „pompejanisch" weglassen und allgemein vom Vierten Stil der römischen Wandmalerei sprechen.

Nun war A. Mau Klassizist und schätzte darum den Dritten Stil sehr hoch, den Vierten dagegen, den er den letzten nannte, mochte er nicht. Obwohl die Mehrzahl der Wände Pompejis naturgemäß in zwei oder drei Jahrzehnten vor dem Jahre 79 und besonders nach dem verheerenden Erdbeben von 62 neu bemalt wurde, widmete A. Mau dieser Phase in seinem Hauptwerk nur acht Seiten. Für ihn war sie eine Zeit des Verfalls. Es wird nicht nur an A. Maus Verurteilung liegen, sondern an der schieren Masse des Überlieferten, dass es bis heute – im Unterschied zu den drei ersten Stilen – keinen Versuch gibt, den Vierten Stil in Pompeji und Umgebung, geschweige denn darüber hinaus, umfassend zu beschreiben und zu ordnen[4]. Zwar gibt es eine Reihe von Teiluntersuchungen und zahlreiche Vorlagen einzelner Befunde, doch sind sich die Autoren weder über die Chronologie noch die typologischen Möglichkeiten oder gar die Charakteristik dieses doch über rund 60 Jahre gültigen Stils einig. Wohl beeinflusst von dem Geist postmoderner Beliebigkeit, hält man für möglich, dass der Vierte Stil keine Entwicklung kenne[5] oder dass ganz Unterschiedliches nebeneinanderher laufe[6]. Immerhin stimmt man allmählich darin überein, was sowohl die motivisch-typologischen als auch die stilistischen Unterschiede zwischen dem Dritten und dem Vierten Stil ausmacht.

Zwei beliebige, vollständig erhaltene Wände repräsentativer Räume seien kurz verglichen: Für den spättiberischen Dritten Stil stehe die Tricliniumswand in der pompejanischen Casa del Frutteto (I 9, 5, Raum 11) (Abb. 1)[7]. Prinzip des Dritten Stils ist die Betonung der Flächigkeit der Wand, was hier noch durch den schwarzen Grund aller Zonen unterstrichen wird, und ihre minutiöse Gliederung in Einzelflächen durch dünne, gerade Linien, schmale Ornamentbänder und völlig körperlose Architekturelemente. Perspektivische Andeutungen in der Oberzone werden durch ihre Inkonsequenz *ad absurdum* geführt und dienen nur zur Verschachtelung der Flächen. Ruhige Felder werden belebt mit winzigen Vignetten oder zarten Figuren. Die miniaturistische Ornamentik besteht aus abstrakten Formen, die sich erst in der Spätphase vergrößern und vergröbern. Die Mitteladikula rahmt längst keinen Ausblick in die Tiefe mehr (wie im Zweiten Stil), sondern ein mythologisches Gemälde eigener Wirklichkeit. Als ähnlich repräsentatives Beispiel des Vierten Stils sei die Nordwand des Tablinums der Casa di Apolline in Pompeji (VI 7, 23) gegenübergestellt (Abb. 2): Die übliche Dreiteilung der Wandzonen, aber auch in Mittelteil und Seitenteile wird weiter gewahrt; doch sowohl farblich wie in den Formen herrschen laute Kontraste. In einem lisenenartigen Streifen zwischen Mittelfeld und Seitenfeldern reißen vorkröpfende, zugleich in kaum nachvollziehbarer Weise sich in den Hintergrund verlierende Stockwerksarchitekturen die Wandfläche auf. Das ziemlich kleine Mittelbild ist auf eine Fläche gesetzt, die wie ein vor dem hellen Tiefenraum ausgespanntes Tuch wirkt. Selbst die ruhigen Seitenfelder sind wie Scherwände gestaltet, die den durchgehenden Hintergrund nur zum größten Teil verdecken. In der Oberzone herrscht ein Widerspiel zwischen flächigen Ornamentbändern und gerahmten Feldern einerseits, tiefenräumlichen Architekturen andererseits. Typische Kennzeichen des Vierten Stils sind die felderrahmenden oder -teilenden Filigranmuster, die das rechtwinklige Rahmensystem auflockernden kurvi-

[3] Thomas 1995, 234–316.

[4] Für den Ersten Stil: Laidlaw 1985; für den Zweiten Stil: Beyen 1938–1960; für den Dritten Stil: Bastet – De Vos 1979a; Ehrhardt 1987; Thomas 1995, *passim*, wagt eine knappe, rein typologische Darstellung des Dritten und Vierten Stils in Italien und den westlichen Provinzen.

[5] Archer 1990, 121 schreibt dem Vierten Stil einen „non-developmental character" zu; ebenso: Esposito 1999, 23 „In realtà è stato evidenziato da più parti come il IV stile sfugga ad ogni tentativo di classificazione sia stilistica, che cronologica"; Boldrighini 2003, 122 "sembra caratterizzato … proprio dalla mancanza di sviluppo e dalla compresenza di numerosi varianti".

[6] Archer 1990, 118 „compositional and ornamental diversity"; Croisille 2005, 81 "Sur le plan formel, ce 'style' se caractérise par son hétérogénéité.

[7] Bastet – De Vos 1979, 74 f. Taf. 39, 71; Ehrhardt 1987, 135–138 Abb. 336. 338–340.

gen Gebälke und Rahmen oder nach oben wie nach unten schwingende Girlanden, schließlich allerlei flatterndes oder balancierendes Getier oder an Fäden hängende Gegenstände. Der ruhigen Gliederung und delikaten Ornamentierung des Dritten Stils werden im Vierten ein verwirrender Prospekt, ein lautes Spektakel entgegengesetzt, kristallinen Formen vegetabile, kühlen Farben warme in kräftigen Kontrasten.

Denselben Gegensatz findet man bei völlig anderen Wandkompositionen wie dem Ausblick auf eine ägyptisierende Gartenlandschaft im Sommertriclinium der Casa del Bracciale d'oro (Pompeji VI 17, 42–44) und der Gartenwand mit Ausblick auf exotische Tierkämpfe in Casa dei Cei (Pompeji I 6, 15). Die Wand späten Dritten Stils zeigt neben einem typischen Manschettensäulchen ein minutiös gemaltes Lattengehäuse, durch das man auf einen symmetrisch angeordneten, flächig geschichteten Garten in blassen Farben blickt. Die Wand vespasianischen Vierten Stils ist dagegen mit kräftigen Farben und pastosem Pinsel gemalt. Sie fingiert ein großes, von Pflanzen überwachsenes Wandfenster, von dem man in eine Felslandschaft von beträchtlicher Tiefe blickt, wo in wildem Getümmel Raubtiere ihre Beute verfolgen.

Offenbar verhält sich der Vierte Stil zum Dritten wie eine Antithese. Doch wie kommt es vom einen zum andern? Das lange Zeit kontrovers diskutierte Problem des Übergangs bzw. Neuanfangs hat inzwischen eine Lösung gefunden. Unter Claudius (reg. 41–54), in Ansätzen vielleicht schon unter Caligula (reg. 37–41), kommt es zum Wandel. Der erstarrte Dritte Stil erfährt eine rasche Umgestaltung durch ein neues Bedürfnis nach Üppigkeit, Fülle und Irrationalität. Dabei bleiben die Gliederungssysteme im Wesentlichen erhalten, aber sie sind nun völlig anders instrumentiert. Die Ornamentsysteme werden vegetabilisiert, die Vignetten-Tierchen wirken wie ondulierende Ornamente. Die Ironisierung der jetzt wieder kräftigeren Architekturen zu unlogischen Gebilden und das Groteskenornament treten wieder auf. Dies und andere Kennzeichen des späten Zweiten Stils, den der Dritte verdrängt hatte, werden bereitwillig wieder aufgenommen, aber nicht einfach kopiert. An anderer Stelle habe ich diesen Prozess ausführlicher beschrieben und mit dem proklamierten Neubeginn des Prinzipats unter Claudius, seiner Rückbesinnung auf den jungen Augustus um 30 v. Chr., verknüpft[8]. Die neue Mode entsprang zugleich auch einem allgemeinen Verlangen, die bleierne Zeit unter dem alternden, jeder Veränderung abholden Tiberius abzuschütteln.

Im kleinen, aber feinen Haus des *Marcus Lucretius Fronto* in Pompeji (V 4 a. 11) befindet sich, wie häufig, die üppigste Malerei im *tablinum* h[9]. Nord- und Südwand entsprechen sich exakt und wurden in einem ganz späten Dritten Stil ausgemalt. Ungewöhnlich sind die warmen Farbkontraste von Schwarz, Rot und Gelb. Raumschaffende Details wie die neuartigen Durchblicke zwischen den Hauptfeldern oder die sehr plastisch wirkenden Architekturen der Oberzone, schon die vor ruhige Flächen gesetzten drallen Kandelaber, tragen ebenso wie eine fast überbordende Ornamentierung zum unruhigen, überfüllten Gesamtbild bei. Der Dritte Stil versucht hier, ausschließlich mit eigenen Mitteln dem neuen Bedürfnis zu entsprechen. Doch kann es so nicht einfach weitergehen. Eine Dekoration, die auf den ersten Blick ganz ähnlich aussieht, setzt neue Elemente zu einem neuen Gesamteindruck zusammen: Im *triclinium* 8 des Hauses des *Siricus* (Pompeji VII 1, 25) (Abb. 3)[10] wird zwar die Predellazone noch beibehalten und dämpft der durchgehend schwarze Grund den räumlichen Effekt. Die Architekturen verbinden aber freier Haupt- und Oberzone, Vorder- und Hintergrund. Die Ornamente des Dritten Stils sind sämtlich verdrängt durch neue vegetabile Muster. Bänder, Girlanden und Ranken bringen eine heitere Unruhe in die unübersichtliche, wegen der Raumfunktion zweigeteilte Komposition. Neben andern flatternden Vögeln findet man immer wieder den flügelschlagenden Schwan, den zwar der spätere Dritte Stil auch kennt, der aber – wie der Delphin – eines der Leitmotive des Vierten Stils wird. Neuerungen sind entscheidend für die Stilbestimmung, nicht noch mitgeschleppte altmodische Einzelheiten. Dies wird bei der Datierung von Freskofragmenten in den westlichen Provinzen nicht immer beachtet.

Der Vierte Stil ist als Z e i t s t i l durchaus veränderlich. Trotz einer außerordentlich großen Kombinationsmöglichkeit und Variationsbreite lässt sich eine gewisse stilistische Entwicklung nachvollziehen. Voraussetzung dafür sind natürlich außerstilistisch datierte Befunde, die auch schon längst bekannt gemacht sind. So beschränke ich mich auf wenige Beispiele, ohne sie ausführlich zu analysieren: In Casa dei Vetti zu Pom-

[8] Strocka 1994.

[9] Mau 1901, 337–343; Ehrhardt 1987, 96–98 Taf. 62. 262–263; 63. 264–269; Strocka, in: Pictores 1987, 31 Taf. 2, 2; Archer 1990, 101 Abb. 8; Peters 1993, 182–200 Abb. 160–185 Taf. 2–7; 10–11.

[10] Bastet – De Vos 1979, 101 Taf. 58, 106; Strocka, in: Pictores 1987, 34 Taf. 3, 2.

peji (VI 15, 1) setzt sich die spiegelsymmetrische Bemalung der beiden Alen von den übrigen Wandmalereien des Hauses deutlich ab[11]. Die südliche *ala* h weist eine erhebliche Reparatur auf, die auf das Erdbeben von 62 zurückgeführt werden muss. Davor war sie aber schon in einen begehbaren Schrank verwandelt worden. Wenn dies in den fünfziger Jahren geschah, muss die Wandbemalung, die man also praktischen Erwägungen opferte, deutlich früher angebracht worden sein: spätestens um 50, vielleicht schon in den vierziger Jahren. Tatsächlich entsprechen der schwarze Sockel und die dünnen Pflanzensäulchen noch dem Geschmack des Dritten Stils, der neuen Mode dagegen die Durchblicke zwischen und über den Hauptfeldern und die luftige, belebte Oberzone, vor allem aber die reichen, überaus sorgfältig gemalten Filigranborten der Binnenrahmen.

Noch einfallsreicher und ebenso sorgfältig sind die Filigranmuster im Atrium der Villa d'Arianna (Varano) von Stabiae[12]. Sie bestehen nicht nur aus Blüten und Ranken, sondern enthalten auch Gegenstände und Tiere, die nach dem Prinzip der Grotesken aus jenen hervorgehen. Hierin und auch in der fast gewaltsamen Tiefenräumlichkeit des irrational geführten Gebälks spürt man die Faszination durch den letzten Schrei einer neuen Mode.

Etwas dezenter wird das Neue zelebriert in einer andern Villa der Oberschicht, nämlich in der riesigen Villa marittima di contrada Sora a Torre del Greco (Abb. 4)[13]. Schon der teure blaue Grund der Dekoration des erst um 1980 ausgegrabenen *cubiculum* 4 zeigt die Vornehmheit des Ortes an. In der rekonstruierten Oberzone wird ein Stangen- und Lattensystem des Dritten Stils durch einige perspektivische Tricks und den blauen Hintergrund in ein völlig irrationales räumliches Gebilde verwandelt. Vegetabile Pilasterornamente und geschwungene, überaus sorgfältig gemalte Filigranborten geben den neuen Ton an. Muster des Dritten Stils kommen nur noch am Rande vor. Dass es sie aber noch gibt, weist auf eine Phase des Übergangs.

Dem gleichen Ornamentalismus frönen die Deckenmalereien der so genannten Bagni di Livia auf dem Palatin zu Rom (Abb. 5)[14]. Allerdings haben sie sich vom Dritten Stil völlig losgesagt und bereits eine gewisse Routine in der neuen Formensprache entwickelt. Ein üppiges Rahmenwerk mit ausschließlich vegetabilen Formen und einigen Groteskfigürchen rahmt duftig gemalte figürliche Szenen aus dem Troja-Mythos. Stuckzutaten, Vergoldung und farbige Glasperlen steigern den sinnverwirrenden Luxus in bisher ungekannter Weise. Die im Gelände versenkten, nur über zwei Treppen zugänglichen sechs Gewölberäume A 1–6 lagern sich um ein kleines Peristyl mit einer prachtvollen Nymphäumswand, die leider schon 1721 ausgegraben und dabei völlig ausgeraubt wurde. Gewöhnlich wird die Anlage der *Domus Transitoria* zugeschrieben, die, nach 54 begonnen, schon 64 abbrannte und durch die auch auf den Palatin ausgreifende *Domus Aurea* ab 64 ersetzt wurde. Nun ist das Nymphäum aber zweimal massiv überbaut worden[15], ehe es endgültig unter dem *triclinium* der domitianischen *Domus Flavia* verschwand. Darum plädiere ich nach wie vor[16] dafür, dass die Anlage schon unter Claudius, während der späten vierziger Jahre in den kaiserlichen Gärten auf dem Palatin errichtet wurde. Dieser Befund sowie die besonders frühen Filigranborten der Mosaiken von Caligulas Nemisee-Schiffen[17], sprechen deutlich dafür, dass der Wandel vom Dritten zum Vierten Stil von Rom ausging, indem sich zweifellos der kaiserliche Hof an die Spitze der Bewegung setzte. Es ist darum kein Wun-

---

[11] Mau 1896, 6. 11. 25–27; Lauter-Bufe 1967, 87–90; Peters 1977, 97 f.; Strocka, in: Pictores 1987, 35 f. Abb. 13. 15.

[12] Allroggen-Bedel 1977, 27–89 bes. 77–81 Taf. 48–53; Barbet 1982a, Abb. 5; Strocka, in: Pictores 1987, 32 f. Taf. 2, 4. 5; Strocka 1994, 199 f. Abb. 15–16.

[13] Pagano 1981, 149–186; Pagano 1997–98, 157–161 Nr. 138–143 mit Abb.

[14] Carettoni 1949, 48–79; Bastet 1971, 144–172; Bastet 1972, 61–87 (mit der älteren Lit.) datiert 60 n. Chr.; Strocka 1984, 38; Strocka, in: Pictores 1987, 32 Taf. 2, 3, datiert claudisch; De Vos 1990, 167–186, datiert 54/55.

[15] 1. Eine reich inkrustierte dreischiffige Halle liegt zwar unmittelbar westlich des Nymphäums, aber auf sehr viel höherem Niveau und in völlig abweichender Richtung, nämlich rechtwinklig zum Tempel des *Apollo Palatinus*, während das Nymphäum sich an die Ausrichtung der *Domus Tiberiana* hält. Die Rückwand der Halle nimmt offenbar Rücksicht auf die Rückwand des schon bestehenden Nymphäums. Vgl. Morricone Matini 1967, 67–70 Nr. 65. 66 Abb. 25–26 Taf. 30. – 2. Fundamente eines Rundbaus ("Tholos") direkt über dem Nymphäum im Anschluss an die neronische Vorgängerbebauung der *Domus Augustiana* = *Domus Aurea*, die sich unterscheiden lässt von den vespasianischen Modifikationen, die wiederum von Domitian überbaut wurden: Cassatella 1990, 91–104; Iacopi – Tedone 2009 240–245.

[16] Strocka 1984, 38; Strocka, in: Pictores 1987, 32 Taf. 2, 3; Strocka 1994, 197–199 Abb. 14. Widerspruch und erneute Zuschreibung an die *Domus Transitoria* (um 60) bei Mielsch 2001, 81–83 Abb. 87.

[17] Ucelli 1950, 225–227 Taf. D. E; Strocka 1987, 32 Abb. 7; Strocka 1994, 197 Abb. 12–13.

der, dass sich der neue Stil außerhalb Roms zuerst und am prachtvollsten in den reichen Villen Kampaniens nachweisen lässt, wenn auch ohne ein sicheres absolutes Datum[18].

Immerhin bietet die mit Recht so genannte Villa Imperiale zu Pompeji[19] einen festen *terminus ante quem*: Über die zerstörten östlichen Räume E–F schiebt sich die im letzten Jahrzehnt Pompejis erweiterte Terrasse des *Venus*-Tempels[20]. Der massive Zerstörungsbefund kann nur auf das verheerende Erdbeben von 62 zurückgeführt werden. Die in den westlichen Räumen erhaltenen vorzüglichen Fresken aus der Übergangszeit vom Zweiten zum Dritten Stil (20–10 v. Chr.) sind nun in einem frischen, aber nicht mehr ganz frühen Vierten Stil ergänzt worden, wobei aber nur einzelne Wandzonen betroffen sind, so in den Räumen A und C die Oberzonen und Gewölbe, in der Portikus nur Sockel und Mittelzone, weil offenbar Abnutzungsschäden oder Wassereinbrüche, etwa von den tatsächlich im verlorenen Obergeschoß gelegenen Zisternen, zu reparieren gewesen sind. Dieser spätestens in die frühen fünfziger Jahre zu datierende Vierte Stil trumpft nicht mehr auf, sondern schmückt unaufgeregt einige sekundäre Wandzonen. An der Zierlichkeit und Sorgfalt seiner Muster und Vignetten erkennt man aber die Zeitstellung.

Auf derselben Zeitstufe, nämlich den fünfziger Jahren, nur nach Geschmack und Ausführung auf einem niedrigeren Niveau, steht die Bemalung des *triclinium* k in der kleinbürgerlichen Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7. 8)[21]. Hier lassen sich noch viele Elemente des frühen Vierten Stils beobachten, aber Frische und Eleganz sind dahin. An ihre Stelle treten Routine und eine gewisse Flüchtigkeit. Der Raum hat einen schweren, nur provisorisch reparierten Erdbebenschaden an der Südwand erlitten, was die Datierung der Malerei vor 62 beweist[22].

Ganz unabhängig von dem häufig bemühten Erdbeben des Jahres 62 datiert ein am 6. Februar 60 eingekratzter Graffito an einer Peristylsäule der Casa delle Nozze d'argento (Pompeji V 2, i) nicht nur die Ausstattung des Peristyls, sondern, wie W. Ehrhardt nachgewiesen hat, sämtliche im Vierten Stil dekorierten Räume des Hauses in die Jahre vor diesem Datum[23]. Ihre Erhaltung ist heute in beklagenswertem Zustand, aber ein bald nach der Auffindung von F. Niccolini publiziertes Aquarell des Hauptteils der Südwand des *triclinium* w (Abb. 6) gibt einen guten Eindruck wieder: Die Neudekoration einer beträchtlichen Zahl von Räumen geht in ihrer Zeitstellung nicht über das vorige Beispiel hinaus. Auch das Aufgebot an Motiven und Kompositionsvarianten übersteigt selbst in den vornehmsten Räumen der doch sehr großen *domus* kaum das *triclinium* k der Casa del Principe di Napoli. Im Laufe der fünfziger Jahre ist der Vierte Stil in Pompeji also bereits bei einem für die nächsten Jahrzehnte kanonischen Repertoire und einem gemäßigten, bürgerlichen Aufwand angekommen.

Aber es gibt auch Dekorationen in Pompeji, die höchsten Ansprüchen genügen: Die auf die schon erwähnten Erdbebenschäden folgende weitgehende Neuausstattung der Casa dei Vetti (VI 15, 1)[24] ist im Detail sehr sorgfältig, in den Kompositionen abwechslungsreich, im Pinselstrich malerisch, ohne flüchtig zu sein. Sie kann sich mit den Malereien der vornehmsten Räume der *Domus Aurea* in Rom messen, die vor allem zwischen 64 und 68, in Teilen auch noch in den folgenden Jahren ausgestattet wurde. Falls der Westtrakt als Bestandteil der *Domus Transitoria* bereits zwischen 54 und 64 entstand, sind einige Malereien sogar vor 64 zu datieren. Tatsächlich stehen die erhaltenen Deckenmalereien einiger Prunkräume, wie hier

[18] Hierzu gehören in Torre del Greco die Villa Sora (Pagano 1981, 149–186; Pagano 1997–98, 157–161 Nr. 138–143 mit Abb.), in Stabiae die Villa d'Arianna von Varano (Allroggen-Bedel 1977, 27–89 bes. 77–81 Taf. 48–53) und die Villa von San Marco (Barbet – Miniero 1999, *passim*). Dazuzurechnen sind auch die prachtvollen Fragmente eines ziemlich frühen Vierten Stils erster Qualität in Stuttgart (Strocka 1991), Malibu (Vermeule – Neuerburg 1973, Nr. 95 a–k; 97–100. 105–107) und Jerusalem (Rozenberg 1993, Nr. 1–71), die alle aus (einer?) kampanischen Villa, jedenfalls aus einer Werkstatt stammen müssen.

[19] Della Corte ²1954, 368; Bastet – De Vos 1979, 16. 37; Strocka 1984, 38 f.; Temporini 1981, 165 f.; Pappalardo 1985, 3–15. Abb. 7. 16; Strocka, in: Pictores 1987, 35 Abb. 14; Strocka 1994, 212 f. Abb. 52; Pappalardo – Grimaldi 2005, 271–274.

[20] Wolf 2009, 221–355, bes. 271 f.

[21] Strocka 1984, 26–28. 39 ff. Abb. 102–123; Strocka, in: Pictores 1987, 36 Abb. 16; Thomas 1995, 87–95 Abb. 37–45.

[22] Mehrfach sind in Pompeji in teilweise versiegelten Schuttmassen, die nach dem Erdbeben von 62 entsorgt wurden, Wandmalereifragmente entwickelten Vierten Stils gefunden worden: De Vos 1977, 29–47 bes. 37–42 Abb. 42–53; De Vos 1982, 329–352 Abb. 14–26.

[23] Mau 1893, 30 f.; Sogliano 1896, 428; CIL IV Suppl. 2 (1909) 4182; Strocka 1984, 37; Strocka, in: Pictores 1987, 36; Archer 1990, 108. 129 f.; Ehrhardt 2004, 219. 257–261.

[24] Peters 1977; Esposito 1999.

in Saal 29 die Volta delle Civette (Abb. 7), dem Ornamentalismus der Bagni di Livia ganz nahe[25], sekundäre Wände im östlichen Trakt, wie Korridor 79[26] müssen dagegen einige Jahre nach 64 ausgemalt worden sein und entsprechen in ihrem ausgedünnten Motivbestand durchschnittlichen Wänden in Pompeji.

Bis vor kurzem kannte man keine sicher datierbaren Wände aus dem letzten Jahrzehnt der Vesuvstädte. Inzwischen wissen wir aber, dank Münzabdrücken im frischen Putz des Atriums der Casa della Caccia antica in Pompeji (VII 4, 48), dass alle Malereien dieses Hauses (wegen Übereinstimmung auch im Putzaufbau) nach 71 und vor 79 ausgeführt worden sein müssen[27]. Sie sind nach dem Rang der Räume im Aufwand durchaus verschieden, doch trifft man mit Ausnahme des zierlichen Tablinums auf eine Vergröberung der Stilmittel und einen effektliebenden Geschmack. Ich zeige nur die Südwand der Exedra 18 (Abb. 8)[28]: Der Gesamteindruck wird bestimmt von dem lauten Kontrast schwarzer, roter und gelber Flächen. Eng begrenzte und durch Architekturen verstellte Durchblicke mit weißem Hintergrund lockern sie auf, ohne eine räumliche Illusion hervorzubringen. Die Flächenwirkung dominiert, was der hohe Sockel aus fingierten Marmorintarsien unterstreicht. Umso kräftiger tritt eine Ädikula-Architektur vor, die das große Mittelbild, eine drastische Umarmung von *Polyphem* und *Galathea*, umrahmt. Säulen und Gebälk sind von fast grobschlächtigem Schmuck überladen. Es finden sich in Pompeji bisher nur unsicher datierte Wände von gleicher Schwere und Überladenheit. Sie stellen die vespasianische Zeitstufe des Vierten Stiles dar[29].

Ich beschränke mich auf ein einziges Beispiel, das Ekklesiasterion des Isis-Heiligtums von Pompeji (VIII 7, 28)[30]. Wir wissen aus der Inschrift über dem Eingang, dass im Namen seines sechsjährigen Sohnes *Numerius Popidius Celsinus* der Freigelassene *Numerius Popidius Ampliatus* den Isistempelbezirk nach dem schweren Erdbeben von 62 wiederaufbaute und ausstattete. Das wird nicht sofort und nicht in einem Jahr geschehen sein. Während die Wände der Portikus eine gewisse Sorgfalt und heitere Eleganz aufweisen und sicherlich noch unter Nero bemalt wurden, fällt das Ekklesiasterion durch schwere Architekturen auf, die stark vorkröpfen und über alles hinausgehen, was im Haus der Vettier zu finden ist. Die Ädikula-Säulen sind von Ranken und Blättern ähnlich massiv umwunden wie in Raum 18 der Casa della Caccia antica. Die Sockelvignetten wurden ebenso pastos gemalt wie figürliche Details dort[31].

Im Jahre 79 bricht in den Vesuvstädten die Stilentwicklung jäh ab, die andernorts selbstverständlich weitergeht. Dass Wände, wie die zuletzt gezeigten, tatsächlich die vespasianische Phase in Pompeji darstellen, wird durch schlecht publizierte Freskenreste bezeugt, die vor achtzig Jahren in der Domitiansvilla von Sabaudia am Lago di Páola bei Capo Circeo gefunden wurden (Abb. 9)[32]. Erkennbar ist eine Architekturmalerei mit massiven Formen und Figuren. Die Rankensäule entspricht dem gleichen Motiv in Casa della Caccia antica oder im Ekklesiasterion des pompejanischen Isistempels. Die Domitiansvilla dürfte in den achtziger Jahren des 1. Jhs. n. Chr. ausgestattet worden sein, was ihre Architekturornamentik bestätigt.

Stratigraphisch ins früheste 2. Jh. können Fresken datiert werden, die während der 1980er Jahren in der Domus der *Coiedii* von Suasa bei Senigallia in den Marche ausgegraben wurden[33]. Es handelt sich in *cubiculum* Q um ausgezehrte Architekturen, die kaum mehr einen imaginierten Raum eröffnen, sondern mithilfe von Girlanden, Kandelabern und Ornamentbändern die Fläche gliedern, im Atrium B sogar durch gemalte Quadermauern die unteren Teil der Hauptzone verschließen. Man greift offensichtlich auf Motive des frühesten Vierten Stils zurück, doch nicht, um wie damals irrationale Kontraste zu erzeugen, sondern um im Gegenteil eine zwar zierliche, aber gänzlich beruhigte Ordnung der Wandfläche zu erreichen. Der Vierte Stil gibt offensichtlich unter Trajan seinen Geist auf.

Nun endlich ist die zweite, weitaus kürzere Hälfte dieses Vortrags in Angriff zu nehmen: Wie steht es mit dem allenthalben vermuteten L o k a l s t i l ? Wenn es etwas wie einen Lokalstil gäbe, dann sollte er

[25] Dacos 1966, 45 Abb. 123. 127. 134; Dacos 1968, 214; Iacopi 2001, 137–141 Abb. 131–134.

[26] Iacopi 2001, 27 Abb. 24.

[27] Strocka, in: Pictores 1987, 37; Descoeudres, in: Pictores 1987, 137 f. Abb. 17; Allison – Sear 2002, 83 Abb. 263–271.

[28] Allison – Sear 2002, 47–49 Abb. 224–227. 229–233.

[29] Casa del Meleagro (VI 9, 2. 13), *triclinium* 27: PPM IV (1993) 766–788 Abb. 206–244, Haus des *Epidius Sabinus* (IX 1, 22), *tablinum* h: PPM VIII (1998) 971 f. Abb. 31; Strocka, in: Pictores 1987 Taf. 3, 5.

[30] Elia 1941, 23–36 Taf. A–C. 1–3,1;1–7; Alla ricerca 1992, 34–39 Taf. 9–16.

[31] Vgl. Alla ricerca 1992, Taf. 16 (1.64) mit Allison – Sear 2002, Abb. 225.

[32] Iacopi 1936, 21–50, bes. 47 f. Abb. 23 (aus Raum A).

[33] De Maria 1993, 82–89 Abb. 1–3; De Maria 1995, 246–265 Abb. 3–5; Zaccaria 1997, 299–303. 422 f. Abb. 1–5.

doch in Pompeji zu fassen sein! Alle oder wenigstens viele Wände des Vierten Stils müssten also Einzelheiten oder auch einen Gesamtcharakter aufweisen, wie man sie außerhalb Pompejis nicht antrifft. Material ist ja genug vorhanden, aber es dürfte nicht gelingen, den pompejanischen Lokalstil zu greifen! Vielmehr sind die Unterschiede, nicht nur im zeitlichen Ablauf, wie gezeigt, sondern auch mehr oder weniger gleichzeitig, ganz erheblich groß.

So gibt es überaus aufwendige, laute Inszenierungen, wie hier in der Exedra 10 des Hauses des *Siricus* (Pompeji VII 1,25) (Abb. 10)[34], oder nicht weniger teure, aber extrem feine, miniaturistische, wie die kaum frühere neronische „Schwarze Wand" im gleichnamigen Hause (Pompeji VII 4, 58–60, Exedra y)[35]. Es gibt eine große Zahl von immer noch ansehnlichen Wänden, die zwar Mittelbilder aufweisen und Architekturgliederungen, aber den Aufwand vermindern, übersichtlicher werden, die Farben reduzieren bis zur Monochromie oder sich vor einem schlicht weißen Grund nicht scheuen, wie *oecus* e in Casa dei Vetti (VI 15, 1)[36]. Die Dekorationen können noch viel schlichter, die Bilder kleiner werden oder ganz verschwinden, der Formenapparat immer einfacher gestaltet sein. Mit dem Anspruch sinkt auch der Preis, folglich die Sorgfalt der Maler. Schließlich gibt es in Nebenzimmern selbst besserer Häuser und durchweg bei den Behausungen der Armen ganz einfache Dekorationen, die mit wenig mehr als ein paar roten Streifen die gewohnte Wandgliederung nachahmen, so in der linken *ala* m des Hauses des *Trebius Valens* (Pompeji III 2, 1)[37] oder gar im *lupanar* (Pompeji VII 12, 18), das den kaum auswertbaren Vorzug besitzt, durch einen Münzabdruck zwischen 72 und 79 datiert zu sein[38].

Wo ist also der Lokalstil zu fassen? Es ist ja trotz mancher Bemühung nicht einmal gelungen, bestimmte Werkstätten nachzuweisen. Allenfalls lässt sich gelegentlich dieselbe Malerhand bei figürlichen Bildern erkennen, selten genug findet man verwandte Wandkompositionen. Die zweifellos vorhandenen Werkstätten waren offenbar sehr flexibel und in ihrem Personal stark fluktuierend. Sie waren auch alert genug, Geschmacksveränderungen rasch mitzumachen und neue Einfälle an Motiven oder Kompositionen in Musterbüchern zu kopieren und den Auftraggebern in Varianten anzudienen. Diese mussten sowohl auf ihre Selbstdarstellung als auch ihre Finanzen bedacht sein. Sie achteten auf die Angemessenheit der beabsichtigten Wanddekorationen sowohl im Hinblick auf ihr eigenes gesellschaftliches Prestige als auch auf den jeweiligen Rang des Raumes in der Nutzungshierarchie des Hauses. Zugleich passten sie die Neuausstattung ihren finanziellen Möglichkeiten an. Dies gilt für die Provinzen und Italien ebenso wie die Hauptstadt. Bei einer so regen Nachfrage wie in Pompeji, besonders nach 62, gab es ein entsprechend differenziertes Angebot. Darum vermag ich auch keinen lokalen Unterschied zum Beispiel in Stabiae zu erkennen. Nun hat man gemeint, dass sich die herculanischen Wände von denen in Pompeji unterscheiden würden[39]. So soll es in Herculaneum mehr monochrome Wände geben und weniger Mittelbilder. Dafür sei das Vorhangmotiv häufig (Abb. 11). Der publizierte Bestand von Malereien aus Herculaneum ist einfach zu schmal, um solche Schlüsse ziehen zu können. Aber sie haben auch so schon wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Monochromes und Vorhänge finden sich ebenfalls in Pompeji (Abb. 10). Vor allem lagen die beiden Städte zu nahe beieinander, genossen eine vergleichbare Prosperität und kommunizierten zu intensiv mit dem gesamten Golf von Neapel als dass sich Eigenarten hätten entwickeln können, die ja eine gewisse Isolation oder Selbstgenügsamkeit voraussetzen. Wenn es Unterschiede geben sollte, dann sind sie auf lokale Werkstätten zurückzuführen.

Näher liegend erscheint die Annahme, der Vierte Stil habe in Rom anders ausgesehen als in Landstädten wie Pompeji und Herculaneum. Auch dies trifft nicht zu. Zwar weist Rom bislang nicht eben viele Befunde auf, wenn man von den zahlreichen Räumen und Gängen der *Domus Aurea* absieht, innerhalb derer die Unterschiede an Qualität erheblich sind, wie wir gesehen haben. Einzelne Räume im Vettierhaus oder in Casa dei Dioscuri (VI 9, 6–7) reichen an die besten Malereien im Kaiserpalast heran. Umgekehrt entsprechen Befunde aus Häusern in Rom durchaus dem in Pompeji Üblichen. Ich beschränke mich auf zwei Beispiele: Eine zierliche Dekoration aus Via Genova hat im Detail wie im Ganzen mancherlei Parallelen in

[34] PPM VII 1, 25.
[35] Staub Gierow 2000, 56–64. 76–78 Abb. 180–266.
[36] Peters 1977; Esposito 1999.
[37] Spinazzola 1953, 281–296.
[38] Fiorelli 1862, 48–50, bes. 52; Strocka 1995, 178.
[39] Allroggen-Bedel 1991, 35–41; Allroggen-Bedel 1992, 29.

Pompeji[40]. Dasselbe gilt für die ebenfalls neronische Wand des Ambiente B in der sogenannten Casa Bellezza auf dem Aventin (Abb. 12), die sich noch *in situ* befindet[41].

Wenn es also kaum aussichtsreich scheint, im 1. Jh. n. Chr. Lokalstile der Wandmalerei zu erwarten, sollte man dann nicht wenigstens mit Regionalstilen rechnen, wo es doch zum Beispiel Unterschiede in der Bauornamentik der Stadt Rom, Griechenlands, Kleinasiens oder Syriens gibt?[42] Tatsächlich ist der Vierte Stil über das ganze Römische Reich verbreitet. Man trifft allenthalben auf sein Leitmotiv, die Filigranmuster. Ich zeige hier Beispiele aus der Provence, aus Aragon, von Korinth und Karthago (Abb. 14). Man könnte noch mehr anführen. Sie entsprechen vollkommen dem kampanischen Repertoire[43]. Auch andere Charakteristika des Vierten Stils wurden offenbar sehr rasch rezipiert. Man räumt gern eine gewisse „Provinzverspätung" ein und denkt sich, dass von Italien entferntere Gebiete neue Strömungen erst ein oder zwei Jahrzehnte oder noch später wahrgenommen hätten. Das scheint aber nicht der Fall zu sein, wie zunehmend mehr stratigraphische Beobachtungen bei neuen Freskenfunden bestätigen. Schließlich war das Römische Reich verkehrstechnisch im 1. Jh. n. Chr. so gut erschlossen, dass – über Land oder See – Militärs, Verwaltungsbeamte, Kaufleute und auch einfache Reisende binnen weniger Wochen in die entlegensten Provinzen gelangen konnten. Wir kennen hervorragenden Dritten Stil aus *Noricum* und Gallien[44]. Wir haben z. B. in Beziers Fragmente aus der Zeit des Übergangs vom Dritten zum Vierten Stil, wie sie auch in Pompeji vorkommen könnten[45]. Aus dem frühesten Vierten Stil stammt ein Fragment der Maison III von Narbonne, das ebenso frisch und sorgfältig gemalt ist wie entsprechende Motive auf Wänden der vierziger Jahre in Italien[46]. Schließlich findet man auch den routiniert und üppig gewordenen späten Vierten Stil etwa in Mérida, Casa del Mitreo[47]. Sollten alle diese Erscheinungen in schöner Regelmäßigkeit erst zwanzig oder mehr Jahre später aufgetreten sein als ihre italischen Vorbilder? Man findet sogar die Meinung vertreten, Gallien habe sich von der allgemeinen Stilentwicklung abgekoppelt und wie das Dorf von Asterix sich gegen alles gesperrt, was aus Rom kam: „Il est apparu évident que le IVe style pompéien n'a jamais dû exister en Gaule, devenue autonome"[48]. Es wurde gar behauptet, der Vierte Stil sei in Gallien nie so richtig angekommen und man müsse die Malereien der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. einem „néo-troisième style" zuschreiben[49]. Richtig ist natürlich, dass in den westlichen Provinzen weit überwiegend Felder-Lisenen-Systeme mit Kandelabern oder ähnlichen Lisenenfüllungen in Gebrauch waren wie zum Beispiel in Raum 16 des Gutshofs von Köln-Müngersdorf (Abb. 13), dies aber mit vielen motivischen Varianten und in sehr unterschiedlichen Qualitätsstufen. Aber bei den einfacheren Wänden Pompejis ist das nicht anders. Die Mehrzahl der Räume Pompejis sind sogenannte Nebenzimmer oder gehören zu schlichten Häusern, die gar nichts Anderes kennen als Feldermalereien mit oder ohne Lisenen und diese mal mit Kandelabern, mal mit Ranken oder Ähnlichem gefüllt. Selbst in großen Häusern wie dem der Vettier, im Haus des Menander oder in der Villa des Diomedes (Abb. 15) finden sich jeweils mehrere Zimmer mit einer solchen schlichteren Ausstattung. Wie E. Heinrich in seiner Untersuchung über den zweiten Stil in pompejanischen Wohnhäusern[50] zu dem Ergebnis gekommen ist, dass die meisten Wände ohne einen perspektivischen Durchblick auskamen, der gemeinhin als das Charakteristikum des Zweiten Stils gilt, so bestanden auch die meisten Wände Vierten Stils in Pompeji nicht aus Architekturprospekten, sondern waren mehr oder weniger schlichte Kandelaberwände, manchmal selbst ohne Lisenen. Dieser Umstand ist uns nicht bewusst, weil viele solcher Wände als belanglos nicht publiziert wurden und längst zerstört sind. Sie galten den Besitzern dieser Räume aber jeweils als angemessene Ausstattung. Das muss erst recht in den Provinzen gegolten haben, wo das Anspruchsniveau

[40] Rom, Via Genova: BullCom 61, 1933, 253 Abb. 9 (jetzt im Antiquarium). Parallele in Pompeji: Ehrhardt 2004, 84–91. 259. 264 f. Abb. 324–356.

[41] Boldrighini 2003, 111–124 (mit Verweis auf zahlreiche Parallelen in Pompeji).

[42] Wobei es wieder naheliegt, nicht die Regionen, sondern bestimmte Werkstatt-Traditionen verantwortlich zu machen.

[43] Barbet 1981, 917–998.

[44] *Noricum* (Magdalensberg): Kenner 1985; Gallien (z. B. Vaison): Allag *et al.* 1987.

[45] Actes du séminaires de l'association française de peintures murales antiques 1990 – 1991 – 1993, Revue archéologique de Picardie, no. special 10, 1995, 53. 73 Abb. B.

[46] Sabrié – Demore 1991, 88 f.

[47] Abad Casal 1982, I 48–54, II Abb. 36.

[48] Barbet, in: Pictores 1987, 24 Anm. 51.

[49] Eristov, in: Pictores 1987, 48.

[50] Heinrich 2002.

vielleicht nicht so hoch war wie im üppigen Kampanien. Aber es wäre töricht, aufwendigere Dekorationen wie Architekturprospekte in den Provinzen auszuschließen. In den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts fand man in der Altstadt von Jerusalem, in der Misgav Ladakh Street, ein vornehmes Haus, das in einem seiner Räume eine noch hoch erhaltene anspruchsvolle Dekoration Vierten Stils besaß (Abb. 16)[51]: Über einem schwarzen Sockel erheben sich rot verbrannte, ehemals gelbe, von Säulchen gerahmte große Felder. Zwischen ihnen gibt es Durchblicke, die unten durch ein Paneel geschlossen sind. Dahinter erheben sich kandelaberähnliche Gebilde aus eingedrehten Stängeln. Diese Malerei muss spätestens neronisch sein, denn sie ist bei der Zerstörung Jerusalems im Jahre 70 mit dem ganzen Haus ruiniert worden. Wer nach Lokalstilen sucht, könnte das Fehlen figürlicher Elemente geltend machen, das die jüdische Religion gebot, doch würde uns das nicht weiterhelfen. Ähnliche, wahrscheinlich noch prächtiger ausgestattete Architekturwände Vierten Stils wird es auch in Köln, Lyon oder London gegeben haben, bei reichen Kaufleuten oder im Statthalterpalast.

Sicherlich kann man von einem Lokal- oder Regionalstil reden, wenn sich eine gewisse räumlich beschränkte Formtradition entwickelt, die sich aus Werkstatt-Gewohnheiten, nachlassendem Austausch und stagnierendem Anspruch erklärt. Ich halte das in provinziellen bzw. kleinbürgerlichen Milieus für möglich. Die ostienser Wände des 2. und 3. Jhs. zum Beispiel wahren trotz vieler Ähnlichkeiten mit den gleichzeitigen ephesischen eine ausgeprägte Eigenart. Im 1. Jh. n. Chr. sind die aufstrebenden westlichen Provinzen noch viel zu sehr auf das Zentrum Rom ausgerichtet als dass es – abgesehen von einem sehr viel anspruchsloseren Niveau – zur Ausbildung von Eigenständigkeiten kommen könnte. Unser Bestand an Wandmalereien ist aber noch viel zu klein, um überzeugend lokale oder regionale Gruppen abzugrenzen. Und schließlich ändert sich auch in den Provinzen der Zeitstil. Auch hier wird im frühen 2. Jh. der Vierte Stil durch ganz ähnliche Erscheinungen abgelöst wie in Italien.

Bibliographie

Abad Casal 1982 — L. Abad Casal, Pintura romana en España (Alcante 1982).

Alla ricerca 1992 — Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Mueso di Napoli (Roma 1992).

Allag *et al.* 1987 — C. Allag – A. Barbet – F. Galliou – L. Krougly, Peintures romaines. Musée de Vaison-la-Romaine, guide catalogue (Vaison-la-Romaine 1987).

Allison – Sear 2002 — P. Allison – F. B. Sear, Casa della Caccia antica (VII 4, 48), Häuser in Pompeji 11 (München 2002).

Allroggen-Bedel 1977 — A. Allroggen-Bedel, Die Wandmalereien aus dem Haus der Villa in Campo Varano (Castellamare di Stabia), RM 84, 1977, 27–89, bes. 77–81 Taf. 48–53.

Allroggen-Bedel 1991 — A. Allroggen-Bedel, Lokalstile in der campanischen Wandmalerei, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, 1991, 35–41.

Allroggen-Bedel 1992 — A. Allroggen-Bedel, I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle provincie, in: J. L. Jiménez Salvador (ed.), I Coloquio de pintura mural romana en España. Actas del Coloquio Valencia – Alicante, 9–11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 29.

Archer 1990 — W. C. Archer, The Paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style, AJA 94, 1990, 95–123.

Avigad 1984 — N. Avigad, Discovering Jerusalem (Oxford 1984).

Baldassare *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milano 2002).

Barbet 1981 — A. Barbet, Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi. Essai de typologie, MEFRA 93, 1981, 917–998.

Barbet 1982a — A. Barbet, Mission française de Stabies, Juin 1982.

Barbet – Minero 1999 — A. Barbet – P. Miniero (ed.), La Villa San Marco a Stabia, Collection du Centre Jean Bérard 18, CEFR 258 (Napoli 1999).

Bastet 1971 — F. L. Bastet, Domus Transitoria I, BaBesch 46, 1971, 144–172.

Bastet 1972 — F. L. Blastet Domus Transitoria II, BaBesch 47, 1972, 61–87 (mit der älteren Lit.).

Bastet – De Vos 1979 — F. L. Bastet – M. De Vos, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano, Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome 4 (Rome 1979).

Beyen 1938 – 1960 — H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I (Den Haag 1938); II 1 (Den Haag 1960).

Boldrighini 2003 — F. Boldrighini, Domus picta. Le decorazioni di Casa Bellezza sull'Aventino (Milano 2003).

[51] Avigad 1984, 99 (Raum 3) Abb. 84. 103.

Carettoni 1949 G. Carettoni, Roma. Palatino, costruzioni sotto l'angolo sud-occidentale della Domus Flavia (tricinio e ninfeo occidentale), NSc 1949, 48–79.

Cassatella 1990 A. Cassatella, Edifici palatini nella Domus Flavia, BdA 3, 1990, 91–104.

Cima – La Rocca 1986 M. Cima – E. La Rocca (a cura di), Le tranquille dimori degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani (Roma 1986).

Croisille 2005 J.-M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005).

Curtius ²1960 L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (Köln 1929, ²1960).

Dacos 1966 N. Dacos, Per la storia della grottesche. La riscoperta della Domus Aurea, BdA 51, 1966, 43–49.

Dacos 1968 N. Dacos, Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea, DialA 2, 1968, 210–226.

d'Amelio 1888 P. d'Amelio, Dipinti murali di Pompei (Neapel 1888).

De Maria 1993 S. De Maria, Le pitture della domus dei Coiedii di Suasa (Ancona) e il loro contesto architettonico, in: E. M. Moormann (ed.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the fifth international Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam, 8–12 September 1992, BaBesch suppl. 3 (Leiden 1993) 82–89 Abb. 1–3.

De Maria 1995 S. De Maria, Le pitture di Suasa (Ancona). Dati tecnici e compositivi, MededRom 54, 1995, 246–265 Abb. 3–5.

De Vos 1977 M. De Vos, Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi provenienti dalle macerie del terremoto del 62 d. C. a Pompei, MededRom 39, 1977, 29–47.

De Vos 1982 M. De Vos, Pavimenti e pitture (Casa di Ganimede VII 13, 4), RM 89, 1982, 329–352.

De Vos 1990a M. De Vos, Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino, in: Gli orti Farnesiani sul Palatino. Convegno internazionale, Roma, 28–30 novembre 1985, Roma antica 2 (Roma 1990) 167–186.

Della Corte 1954 M. Della Corte, Case ed abitanti di Pompei ²(Pompei 1954).

Ehrhardt 1987 W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (Mainz 1987).

Ehrhardt 1997 W. Ehrhardt, Römische Malerei in Karthago, in: F. Rakob (Hrsg.), Karthago II. Die deutschen Ausgrabungen in Karthago (Mainz 1997) 234–236 Taf. IV Abb. 4.

Ehrhardt 2004 W. Ehrhardt, Casa delle Nozze d'argento (V 2, i). Häuser in Pompeji 12 (München 2004).

Elia 1941 O. Elia, Le pitture del tempio d'Iside, MonPitt III 3–4 (Roma 1941) 23–36 Taf. A–C. 1–3,1; 1–7.

Esposito 1999 D. Esposito, „La bottega dei Vettii". Vecchi dati e nuovi acquisizioni, RStPomp 10, 1999, 23–61.

Fiorelli 1862 G. Fiorelli, Giornale degli Scavi di Pompei (Napoli 1862).

Fremersdorf 1933 F. Fremersdorf, Der römische Gutshof Köln-Müngersdorf (Berlin 1933) 55–64 Taf. A.

Guiral – Mostalac 1987 C. Guiral – A. Mostalac Carrillo, Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España), in: Pictores 1987, 239 Abb. 5 a–h.

Hartel – Wickhoff 1895 W. v. Hartel – F. Wickhoff, Die Wiener Genesis (Wien 1895).

Heinrich 2002 E. Heinrich, Der Zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 8 (München 2002).

Iacopi 1936 G. Iacopi, NSc 1936, 21–50, bes. 47 f. Abb. 23 (aus Raum A).

Iacopi 2001 I. Iacopi, Domus Aurea (Milano 2001).

Iacopi – Tedone 2009 I. Iacopi – G. Tedone, L'opera di Vespasiano sul Palatino, in: F. Coarelli (ed.), Divus Vespasianus. Il bimillenario di Flavi (Ausstellung Rom 2009) 240–245.

Kenner 1985 H. Kenner, Die römischen Wandmalereien des Magdalensberges, Kärntner Museumsschriften 70, Archäologische Forschungen zu den Grabungen auf dem Magdalensberg 8 (Klagenfurt 1985).

Laidlaw 1985 A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and Architecture (Roma 1985).

Lauter-Bufe 1967 H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (Erlangen 1967).

Mau 1870/72 A. Mau, Osservazioni intorno alle decorazioni murali di Pompei, Giornale degli scavi NS 1870/72, 386–395. 439–456.

Mau 1878 A. Mau, Sullo sviluppo dell'antica pittura decorativa, BdI 1878, 241–251.

Mau 1882 A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882).

Mau 1893 A. Mau, Scavi di Pompei 1891–92, RM 8, 1893, 3–61.

Mau 1896 A. Mau, Scavi di Pompei 1894–95, RM 11, 1896, 3–97.

Mau 1901 A. Mau, Ausgrabungen von Pompeji, RM 16, 1901, 283–365.

Mielsch 2001 H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Morricone 1967 M. L. Morricone Matini, Mosaici antichi in Italia. Regione prima, Roma: Reg. X Palatium (Roma 1967).

Pagano 1981 M. Pagano, La villa romana di contrada Sora a Torre del Greco, CronErcol 21, 1991, 149–186.

Pagano 1997–98 M. Pagano, in: P. G. Guzzo (ed.), Pompei. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte, Salone dei beni artistici e culturali (1997–1998, Turin, Italy), Archivi di arte antica (Torino 1997) 157–161 Nr. 138–143.

Pappalardo 1987 U. Pappalardo, Die Villa imperiale in Pompeji, AW 16/4 1985, 3–15.

Pappalardo – Grimaldi 2005 U. Pappalardo – M. Grimaldi, La cronologia della „Villa Imperiale " a Pompei, in: Th. Ganschow –

M. Steinhart (Hrsg.), Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka (Remshalden 2005) 271–274.
Peters 1977 W. J. Th. Peters, La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei, MededRom 39, 1977, 95–128.
Peters 1993 W. J. Th. Peters, La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture (Amsterdam 1993).
Pictores 1987 Pictores per provincias. Le 3e Colloque international sur la peinture murale romaine s'est déroulé à Avenches, du 28 au 31 août 1986, Cahiers d'archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987).
PPM IV (1993) Pompei. Pitture e mosaici 4. Regio 6, 1 (Roma 1993).
PPM VII (1997) Pompei. Pitture e mosaici 7. Regio 7, 2 (Roma 1997).
PPM VIII (1998) Pompei. Pitture e mosaici 8. Regio 8 – Regio 9, 1 (Roma 1998).
Rozenberg 1993 S. Rozenberg, Enchanted Landscapes. Wall paintings from the Roman era (London 1993).
Sabrié – Demore 1991 M. Sabrié – M. Demore, Peintures romaines à Narbonne, Archéologia 270, 1991, 38–43.
Scagliarini Corlàita 1995 D. Scagliarini Corlàita (ed.), I temi figurativi nella pittura parietale antica IV sec. a.C. – IV sec. d.C. Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica 1995, Studi e scavi 5 (Bologna 1997).
Schefold 1953/54 K. Schefold, Pompeji unter Vespasian, RM 60/61, 1953/54, 107–125.
Schefold 1957 K. Schefold, Zur Chronologie im Hause der Vettier, RM 64, 1957, 149–153.
Schefold 1962 K. Schefold, Vergessenes Pompeji (München 1962).
Schefold 1965 K. Schefold, Probleme der pompejanischen Malerei, RM 72, 1965, 116–126.
Sogliano 1896 A. Sogliano, Pompei – Edifici scoperti nell'Isola 2. Regione V, NSc 1896, 418–441.
Spinazzola 1953 V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923) I (Roma 1953).
Staub Gierow 2000 M. Staub Gierow, Casa della Parete nera (VII 4, 58–60), Häuser in Pompeji 10 (Tübingen 2000).
Strocka 1984 V. M. Strocka, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7. 8), Häuser in Pompeji 1 (Tübingen 1984).
Strocka 1991 V. M. Strocka, Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums (Stuttgart 1991).
Strocka 1994 V. M. Strocka, Neubeginn und Steigerung des Principats. Zu den Ursachen des claudischen Stilwandels, in: V. M. Strocka (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode?, Internationales interdisziplinäres Symposion aus Anlass des Hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br., 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994) 191–220.
Temporini 1981 H. Temporini, in: ANRW II 12, 1 (Berlin 1981) 165 f.
Thomas 1995 R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (Mainz 1995).
Ucelli 1950 G. Ucelli, Le navi di Nemi (Roma 1950).
Vermeule – Neuerburg 1973 C. Vermeule – N. Neuerburg, Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum (Malibu 1973).
Wickhoff 1895 F. Wickhoff, Die Wiener Genesis (Wien 1895).
Williams – Zervos 1986 Ch. K. Williams II – O. H. Zervos, Corinth 1985. East of the Theater, Hesperia 55, 1986, 129–175.
Wolf 2009 M. Wolf, Forschungen zur Tempelarchitektur Pompejis. Der Venus-Tempel im Rahmen des pompejanischen Tempelbaus, RM 115, 2009, 221–355.

Abbildungen

Abb. 15: Pompeji, Villa di Diomede, Raum im Oberstock; nach PPM: La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX (Roma 1995) 85 Abb. 18
Abb. 16: Jerusalem, römisches Haus in Misgav Ladakh Street, Raum 3; nach Avigad 1984, Abb. 103

Prof. em. Dr. Volker Michael Strocka
Institut für Archäologische Wissenschaften
Abteilung für Klassische Archäologie
Fahnenbergplatz
D – 79085 Freiburg i. Br.

Agnes Allroggen-Bedel

Zeitstil und Lokalstil: Überlegungen zur Methodik

(Taf. IX–XIII, Abb. 1–15)

Abstract

L'esistenza di uno "Zeitstil" nella pittura parietale campano-romana pare fuori discussione: ne danno prova i quattro "stili pompeiani" individuati da A. Mau. La sua classificazione consiste nella definizione di una sequenza cronologica delle maniere di decorare le pareti delle case pompeiane e romane. Il concetto dei quattro stili pompeiani, sempre più elaborato, viene applicato pure alla pittura murale di altri centri e di altre regioni dell'impero romano.

La pittura romano-campana in genere viene vista come materiale omogeneo. Lo studio delle pitture asportate nel Settecento durante gli scavi borbonici permette di individuare un gran numero di pitture provenienti da Ercolano, aumentando così la conoscenza della pittura ercolanese. Sulla base delle pitture ercolanesi trovate *in situ* e di quelle custodite nei vari musei del mondo, soprattutto a Napoli, si possono definire delle caratteristiche che distinguono le decorazioni ercolanesi da quelle strettamente pompeiane come, ad esempio, la preferenza per pareti monocrome, presente sia nel terzo e sia nel quarto stile, oppure una minore rilevanza dei quadri mitologici rispetto a Pompei.

Non si tratta di un ulteriore "stile" nel senso di A. Mau, dato che non ci sono indizi per una cronologia differente da quella di Pompei, sebbene le differenze tra il terzo ed il quarto stile in alcune decorazioni ercolanesi sembrano meno evidenti. Si tratta invece di una specie di "Lokalstil", il quale rivela il gusto dei committenti e le capacità dei pittori attivi ad Ercolano. Per rendersi conto del carattere della pittura ercolanese basterebbe immaginarsi che la nostra conoscenza della pittura murale romano-campana fosse limitata al materiale proveniente da Ercolano senza conoscere Pompei. Tali differenze tra due città vicine in un'area così ristretta come quella vesuviana lasciano supporre che esistano dei "Lokalstile" anche in altre regioni dell'impero romano.

Le pitture trovate a Pompei costituiscono certamente il nucleo più grande finora conosciuto e perciò saranno sempre il punto di partenza per ogni studio della pittura campano-romana, tuttavia non sono "normative".

Die Fülle der Beiträge zu diesem Kolloquium zeigt, wie vielschichtig das Thema ‚Zeitstil' ist, und wie viele unterschiedliche ‚Lokalstile' es möglicherweise gibt. Im Folgenden sollen einige Überlegungen zur Methodik vorgetragen werden. Dabei geht es um den Begriff des ‚Lokalstils', der im Zusammenhang mit den Wandmalereien aus Herculaneum 1989 beim Kolloquium der AIPMA in Köln erstmals verwendet wurde[1], und um die Definition von ‚Zeitstil' im Zusammenhang mit antiker Wandmalerei. Den Ausgangspunkt bilden wieder die Wandmalereien aus den vom Vesuv verschütteten Städten. Sie liefern das umfangreichste Material und sind daher am besten geeignet, Fragen nach Zeit-, aber auch nach Lokalstilen zu untersuchen, um auf der Grundlage dieser Ergebnisse andere Bereiche einzubeziehen.

* Für Unterstützung, Kritik und Anregung danke ich D. Esposito, M. P. Guidobaldi, A. Rieche und N. Zimmermann.

[1] Allroggen-Bedel 1991.

Zeitstil

In seiner 1882 erschienenen ‚Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji' unterteilt A. Mau die pompejanischen Wandmalereien anhand charakteristischer Merkmale in vier Gruppen, die er als ‚Stile' bezeichnet und verschiedenen zeitlichen Phasen zuordnet[2]. Insofern handelt es sich bei den vier ‚pompejanischen Stilen' um eine Definition von ‚Zeitstilen' innerhalb der römisch-kampanischen Wandmalerei: sie bezeichnen die Art, wie Wände und Häuser innerhalb bestimmter Zeitabschnitte gestaltet wurden. Auch wenn die Detailbeobachtungen von A. Mau bereits in die Richtung von A. Riegls Stilbegriff weisen, so erinnern seine ‚Stile' doch eher an H. Hübsch und dessen Frage „In welchem Style sollen wir bauen?"[3]. A. Maus aus heutiger Sicht begrifflich ungenaue Bezeichnung hat sich jedoch durchgesetzt; die ‚pompejanischen Stile' sind zu einem festen Begriff für die Klassifizierung und Datierung der römisch-kampanischen, aber auch aller anderen Wandmalereien jener Epoche geworden.

Die von A. Mau angewandte Methode besteht in der Beobachtung von Baubefunden und charakteristischen Merkmalen der Wandmalereien, aus denen eine zeitliche Abfolge der Dekorationen erschlossen wird, und in der Charakterisierung und Klassifizierung der Merkmale, die dann einzelnen ‚Stilen' zugerechnet werden. Gegenüber der bis dahin üblichen rein ikonographischen Betrachtungsweise der Wandmalereien war dies ein völlig neuer Ansatz; Ergebnisse der Bauforschung und Grabungsbefunde wurden erstmals systematisch einbezogen. Voraussetzung hierfür war eine enge Zusammenarbeit mit den neapolitanischen Kollegen. Die politischen Ereignisse in der Folge des Risorgimento und die damit verbundenen personellen Veränderungen in Pompeji und im Neapler Museum verbesserten auch die Arbeitsmöglichkeiten ausländischer Wissenschaftler[4]. Die Liberalität G. Fiorellis, der seit 1861 die Ausgrabungen in Pompeji leitete, ebnete den Weg für A. Maus Studien, beeinflusste sie aber zweifellos auch methodisch. So dankt A. Mau im Vorwort zu seiner ‚Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji' nicht nur G. Fiorelli, sondern ganz besonders G. de Petra: „... dass ich von ihm im Jahre 1873, als ich noch ohne bestimmtes Ziel in Pompeji herumirrte, auf diese Forschungen hingewiesen wurde, deren Resultat jetzt vorgelegt wird"[5].

A. Maus Methode wurde in der Folgezeit insbesondere von H. G. Beyen und seiner Schule fortentwickelt. H. G. Beyen unterteilte den Zweiten Stil in zwei Stufen und insgesamt fünf Phasen[6], wodurch ein relativ enges Raster entstand, das an J. D. Beazleys Chronologie der griechischen Vasenmalerei erinnert. F. L. Bastet übernahm H. G. Beyens Schema für den Dritten Stil, den er ebenfalls in zwei Stilstufen und insgesamt fünf Phasen untergliederte[7]. Diese Einteilung erinnert an J. J. Winckelmanns Geschichte der Kunst: ausgehend von einfachen Anfängen gelangt die Kunst zu einem Höhepunkt, einer ‚Blüte', um dann nach einer Übersteigerung ihren Niedergang zu erleben. Es ist eine biologistische Vorstellung von Werden und Vergehen, für die sich J. J. Winckelmann bei seiner Periodisierung der antiken Kunst auf das griechische Drama und auf J. J. Scaligers Geschichte der griechischen Dichtung beruft: „... wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in Theatralischen Stücken, ebenso verhält es sich mit der Zeitfolge derselben ..."[8].

Sowohl A. Mau als auch H. G. Beyen und seine Nachfolger und Nachfolgerinnen bezeichnen mit den ‚Stilen' und ihren Unterteilungen zunächst nur die Charakteristiken der Dekorationen und deren relatives zeitliches Verhältnis; erst anhand anderer datierender Merkmale entsteht eine Chronologie mit konkreten Jahreszahlen[9]. Dabei unterscheidet sich die Chronologie der römischen Wandmalerei insofern von der übrigen römischen Kunstgeschichte, als mit den ‚Vier Stilen' zunächst lediglich das zeitliche Verhältnis der Zeugnisse innerhalb einer bestimmten Gattung benannt wird, ohne sie in einen historisch-chronologischen Zusammenhang einzuordnen.

---

2 Mau 1882.
3 Riegl 1893; Hübsch 1828.
4 Pirson 1999a, 26–30.
5 Mau 1882, VIII.
6 Beyen 1938; Beyen 1960.
7 Bastet – De Vos 1979.
8 Winckelmann 1764, 213 f.
9 Bastet – De Vos 1979, 8–16.

In neuerer Zeit gab es immer wieder Versuche, sich von der Einteilung in die vier pompejanischen ‚Stile' und ihre Untergruppen zu lösen und stattdessen die in der Kunstgeschichte sonst üblichen Epochen-Bezeichnungen einzuführen[10]. So untergliederte W. Ehrhard seine stilgeschichtlichen Untersuchungen der republikanischen bis neronischen Wandmalerei konsequent in die Regierungszeiten der römischen Kaiser[11], R. Thomas untersuchte „die Wandsysteme von augusteischer bis trajanischer Zeit"[12], und V. M. Strocka arbeitete einen für die Epoche Kaiser Claudius' charakteristischen Stil in der Wandmalerei heraus[13]. Dabei geht es in diesen Untersuchungen nicht nur um die Entstehungszeit bestimmter Wandmalereien, sondern um einen weiter gefassten, auch für andere künstlerische und geistesgeschichtliche Phänomene postulierten ‚Zeitstil'. Vor allem K. Schefold hat auf die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Wandmalerei, Literatur und Philosophie verwiesen[14]. Einen vergleichbaren Ansatz verfolgten die Untersuchungen von A. Grüner, der jedoch den Zeitstil nicht anhand von Motiven, etwa Bildthemen, sondern in der Struktur von Dichtung und gleichzeitiger Wandmalerei der späten Republik und frühen Kaiserzeit untersuchte[15].

A. Maus Klassifizierung hat – wie die Einteilung des Zweiten Stils durch H. G. Beyen und die des Dritten durch F. L. Bastet – in erster Linie den Charakter eines idealtypischen Entwicklungs-Modells[16]. H. G. Beyen selbst hat darauf hingewiesen, dass gleichzeitig entstandene Dekorationen Merkmale aufweisen können, die verschiedenen zeitlichen Phasen anzugehören scheinen[17]. Insofern geht der Vorwurf, H. G. Beyen habe ein zu starres Schema entwickelt, das wesentliche Determinanten unberücksichtigt lasse, ins Leere[18]; allerdings sollte H. G. Beyens Modell nicht angewendet werden, ohne die von ihm selbst formulierten Einschränkungen zu berücksichtigen.

Wandmalereien, deren Charakteristika auf eine unterschiedliche Entstehungszeit hindeuten, können demnach durchaus gleichzeitig entstanden sein[19]. Dies gilt insbesondere für die ‚geschlossenen' und ‚geöffneten' Wandsysteme im Zweiten Stil. R. Tybout hat anhand von Häusern, in denen sowohl geschlossene als auch geöffnete Wandsysteme vorkommen, grundsätzliche Unterschiede zwischen den öffentlichen und den privaten Bereichen des Hauses festgestellt; während die Atrien eher konservativ gestaltet sind, finden sich abseits der öffentlich zugänglichen Räume komplizierte Dekorationen mit vielfältig gegliederten Architekturen und reich gestalteten Durchblicken[20]. Als typisches Beispiel führt R. Tybout die Casa del Labirinto an: der berühmte Oecus mit den komplexen Architekturen und Durchblicken liegt an der Rückseite des Peristyls, weit entfernt vom Eingangsbereich des Hauses, dessen Atrien eher schlichte Dekorationen aufweisen[21]. Die Komplexität der offenen und geschlossenen Wandsysteme steigert sich mit der Distanz zu den allgemein zugänglichen Räumen im vorderen Teil des Hauses und kulminiert im abgeschiedenen, persönlichen Gästen vorbehaltenen Bereich.

Selbstverständlich konnten sich nur reiche Auftraggeber teure Dekorationen mit komplizierten Architekturen und Durchblicken leisten. Trotzdem hat die Verwendung geschlossener Wandsysteme anstelle der aufwendigen und kostspieligen geöffneten Systeme keineswegs nur ökonomische Gründe, sondern sie richtete sich nach der Funktion und der unterschiedlichen Zugänglichkeit der Räume[22]. Dadurch können gleichzeitig entstandene Dekorationen unterschiedlich fortschrittlich und damit ‚ungleichzeitig' erscheinen. Innerhalb des Zweiten Stils gibt es zwar eine grundsätzliche Entwicklung von geschlossenen zu immer komplexeren geöffneten Wandsystemen, bei der historischen Einordnung ist jedoch auch die Funktion der Räume zu berücksichtigen. Das bedeutet, dass neben dem ‚Zeitstil' weitere Faktoren wirken, und dass stilistische Unterschiede nicht allein einer chronologischen Entwicklung geschuldet sein müssen.

[10] Dazu auch Esposito 2006, 115.
[11] Ehrhardt 1987.
[12] Thomas 1995.
[13] Strocka 1994.
[14] Schefold 1952.
[15] Grüner 2004, 9–11.
[16] Zum Modellcharakter von H. G. Beyens Klassifizierung: Tybout 1989, 41–48.
[17] Beyen 1938, 9. 24.
[18] Barbet 1985, 7 f. (Vorwort von F. Coarelli). 36–44. Ausführlich hierzu: Tybout 1989, 41–48.
[19] Allroggen-Bedel 1994.
[20] Tybout 1994.
[21] Tybout 1994; Pesando – Guidobaldi 2006, 87–94.
[22] Heinrich 2002, 70 mit Anm. 787; Allroggen-Bedel 2008b, 36–38.

Aber auch gleichzeitig erscheinende Wandmalereien müssen nicht unbedingt gleichzeitig entstanden sein. Zu diesem Phänomen einer ‚Ungleichzeitigkeit des (scheinbar) Gleichzeitigen' gehören Restaurierungen, bei denen bereits vorhandene Dekorationen ergänzt werden. Typisches Beispiel ist die Villa Imperiale in Pompeji, wo die Oberzone des großen Saales einer späteren Phase entstammt als Sockel- und Mittelzone[23]. Aus dem Befund wird klar, dass es sich um keine einheitlich entstandene Dekoration handelt, sondern dass die gesamte Oberzone auf eine spätere Restaurierung zurückgeht. Die einzelnen Wandabschnitte sind unterschiedlichen Phasen zuzuordnen, womit die Notwendigkeit entfällt, eine gemeinsame Datierung für die stilistisch uneinheitliche Dekoration zu finden. Auch die These, es handle sich hier um eine Übergangsphase vom Dritten zum Vierten Stil, die Elemente beider Stilstufen aufweise, wird damit hinfällig[24]. Im Nachbarraum des großen Saales wurde die Oberzone ebenfalls erneuert, wie an den ‚Nahtstellen' zu erkennen ist[25]; hier wird das Bemühen, die neue Dekoration an die bereits vorhandene, ältere anzupassen, besonders deutlich.

In der großen Portikus der Villa San Marco in Castellammare di Stabia lassen nur einige Details erkennen, dass die Ausmalung unterschiedlichen Phasen entstammt[26]. Dort befanden sich in der Mitte der rotgrundigen Wandfelder Tondi, auf denen villenartige Architekturen und Szenen am Meer mit winzigen Figuren dargestellt sind. Bis auf zwei stark verblasste Exemplare wurden sie alle von den borbonischen Ausgräbern im 18. Jahrhundert ausgeschnitten und ins Museum von Portici verbracht. Einige dieser Tondi sind, wie die beiden *in situ* verbliebenen, unmittelbar auf den roten Grund gemalt, für andere wurde eine frische Putzfläche eingefügt, so dass sie in die Wand eingesetzt erscheinen[27]. Aus den Grabungsberichten ergibt sich eindeutig, dass die heute im Neapler Museum aufbewahrten Tondi trotz dieser technischen Unterschiede alle aus demselben Zusammenhang stammen. Allerdings sind sie nicht gleichzeitig entstanden, sondern offensichtlich wurden einige Wandabschnitte erneuert, was die unterschiedliche technische Ausführung der Tondi erklärt. Wie H. Eristov festgestellt hat, gibt es auch bei anderen Motiven auf den Wänden der großen Portikus Unterschiede in der Ausführung, die eine unterschiedliche Entstehungszeit der Wandmalereien verraten und auf Reparaturen schließen lassen[28].

In der Casa del Mobilio Carbonizzato in Herculaneum wurde im Tablinum die Mittelzone der Dekoration so geschickt ergänzt, dass man tatsächlich meinen könnte, bei der ‚Nahtstelle' zwischen Ober- und Mittelzone handele es sich um den Anschluss zweier ‚Tagewerke'[29]. Lediglich die Reste eines schwarzgrundigen Frieses neben dem Durchgang zum Atrium beweisen, dass die Dekoration verändert wurde: Mittel- und Oberzone waren ursprünglich durch einen Fries getrennt, den man bei der Restaurierung der Längswände wegließ, und von dem nur an der Schmalseite ein Stück erhalten blieb[30]. Wie in der Villa Imperiale wurden auch hier die für den Dritten Stil typischen ornamentalen Motive wieder aufgenommen und der neuen Dekoration hinzugefügt. Im Caldarium der Villa in Oplontis ergänzte man bei einer Restaurierung sogar ganze Wände mit einer dem späten Zweiten oder frühen Dritten Stil nachempfundenen Dekoration[31].

Solche bewussten Anpassungen an ältere Dekorationen sind kein Indiz für fließende Übergänge zwischen den einzelnen ‚Stilen', sondern sie beweisen die Fähigkeit der Maler, sich bereits vorhandenen Wandmalereien anzupassen und Motive früherer Stilstufen aufzugreifen[32]. Insofern sind sie eine Bestätigung für die Wahrnehmung von Zeitstilen in der Antike.

[23] Allroggen-Bedel 1975b, 225–229; Ehrhardt 2012, 100–102.
[24] Beyen 1956; Bastet 1964.
[25] Allroggen-Bedel 1975b, 226 f. Abb. 1–2. 6–9.
[26] Allroggen-Bedel 1999, 28; Eristov 1999, 203–205.
[27] Allroggen-Bedel 1999, 28–30 Abb. 48–52. 505a–510; Bragantini – Sampaolo 2009, 127 Nr. 18.
[28] Eristov 1999, 203–205.
[29] Moormann 1987, 128; Esposito 2006, 221.
[30] Esposito 2006, 221.
[31] Allroggen-Bedel 1975b, 229; Allroggen-Bedel 1982, 521 mit Anm. 6; Ehrhardt 1987, 34 Anm. 360.
[32] Dass auch völlig neue, mit Sicherheit gleichzeitig entstandene Dekorationen stilistisch unterschiedlich sein können, hat N. Zimmermann eindrucksvoll am Beispiel von Hanghaus 2 in Ephesos gezeigt. Zimmermann 2004.

Lokalstil

Die Wandmalereien aus den Vesuvstädten gelten im Allgemeinen als einheitliche Gruppe, innerhalb derer die Unterschiede auf den jeweiligen Zeitstil zurückzuführen sind, wie er von A. Mau definiert und in der Nachfolge von H. G. Beyen und seiner Schule weiter ausdifferenziert wurde. Bei genauerer Analyse erweisen sich die Wandmalereien in und aus den Vesuvstädten jedoch als weniger einheitlich, als zumeist angenommen.

Zwar ist bisher nur ein Teil der Stadt Herculaneum bekannt, vermutlich liegt mehr als die Hälfte noch unter der Lava. Da man innerhalb Herculaneums jedoch sehr unterschiedliche Gebäudetypen kennt, kann man davon ausgehen, dass die bisher bekannten Wandmalereien einen repräsentativen Querschnitt durch den ursprünglichen Bestand darstellen. So kennt man mehrere öffentliche Bauten: das Theater, die am Decumanus gelegene Gebäudegruppe mit der Basilica Noniana, dem Augustalenkolleg und der sog. Basilika, die Palästra am westlichen Stadtrand, die innerstädtischen und die suburbanen Thermen sowie die Sakralbauten auf der Terrasse an der Stadtmauer. Ohne auf die soziale Stellung der jeweiligen Bewohner näher einzugehen, lässt sich feststellen, dass es Häuser unterschiedlicher Größe mit unterschiedlich aufwändiger Ausstattung gab. Man kennt villenartige, auf die Stadtmauer gebaute Privathäuser wie die Casa dei Cervi und die Casa dell'Atrio a Mosaico, die Casa del Rilievo di Telefo und die Casa della Gemma[33]. Man kennt Wohnhäuser aus unterschiedlichen Epochen und von unterschiedlicher Größe, von großen, vornehmen Häusern wie der Casa del Bicentenario, der Casa del Salone Nero und der Casa del Tramezzo di Legno[34] bis hin zu kleinen Mietwohnungen wie denen in der Casa a Graticcio[35] und über den Läden an der Palästra[36]. Außerdem kennt man die Dekorationen einiger außerhalb der Stadt gelegener Villen: der teilweise wieder freigelegten Villa dei Papiri[37], der Villa unter der Escuderia Real in Portici[38] und einer Villa bei Santa Maria di Pugliano[39].

Der bisher freigelegte Teil der Stadt wurde bereits im 18. Jahrhundert von den borbonischen Ausgräbern durchsucht, die damals zahlreiche Wandmalereien entfernten, um sie als Bilder zu rahmen und „in der Galerie des Königs" auszustellen[40]. Die *in situ* gebliebenen Dekorationen sind daher nur fragmentarisch erhalten; um sie beurteilen zu können, müssen auch die aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernten Malereien hinzugezogen werden. Dafür musste zunächst die Herkunft aller im Neapler Museum aufbewahrten Wandausschnitte geklärt werden, um die aus Herculaneum stammenden Malereien zu identifizieren und zu versuchen, die zerstörten Dekorationszusammenhänge wiederzugewinnen. Anhand des so ergänzten Bestandes lassen sich einige Charakteristiken definieren[41].

Dazu gehören die gedämpften Farben und der bräunliche Ton vieler Wandmalereien in und aus Herculaneum. Dabei handelt es sich allerdings nicht um den ursprünglichen Zustand der Malereien, sondern um spätere Verfärbungen[42]. Die starke Hitze, der die Wandmalereien in Herculaneum beim Ausbruch des Vesuvs ausgesetzt waren, veränderte die Farben, so dass manche Bilder fast braun-monochrom erscheinen[43]. Besonders anschaulich sind diese Farbveränderungen im Tablinum der Casa del Bicentenario, wo ursprünglich gelbe Flächen ganz oder teilweise rot verfärbt sind (Abb. 1). Neben den gelb gebliebenen Wandfeldern haben

---

33 Pesando – Guidobaldi 2006, 223–232 (Casa dei Cervi). 211–223 (Casa dell'Atrio a Mosaico). 232–256 (Casa del rilievo di Telefo und Casa della gemma).

34 Pesando – Guidobaldi 2006, 185 –190 (Casa del Bicentenario). 190–199 (Casa del Salone Nero). 199–205 (Casa del Tramezzo di Legno).

35 Pirson 1999, 112–115 Abb. 116–117 (Casa a Graticcio).

36 Pirson 1999, 152 f. (Läden an der Palästra).

37 Guidobaldi – Esposito 2009; Moormann 2009, 154–165.

38 Allroggen-Bedel 1975a, 115 f. Abb. 95a.

39 Allroggen-Bedel 1982, 519–530.

40 Allroggen-Bedel 2003, 95–102.

41 Allroggen-Bedel 1991. Esposito 2006, 79 übernimt die dort formulierten Unterschiede als „tendenze generali"; ebenso Wallace-Hadrill 2011b, 302 f. und Coralini 2011, 209.

42 Allroggen-Bedel 1991, 35; Moormann 2009, 165.

43 Auch die mythologischen Landschaften im grünen Oecus der Casa dell'Atrio a Mosaico sind lediglich verfärbt, entgegen der Vermutung von Wallace-Hadrill 2011b, 244 („mythological scenes in brown monochrome, in the idiom favoured in Herculaneum"). Das gilt auch für das dort ausgeschnittene Gegenstück MANN 9508.

auch das Mittelbild und die beiden Tondi ihre ursprüngliche Farbigkeit bewahrt, während sie neben den rot verfärbten Wandfeldern die für Herculaneum typischen bräunlichen Farbtöne zeigen. Einige heute einfarbig rot erscheinende Wände, wie beispielsweise in der Casa dei Cervi, bestanden ursprünglich aus roten und gelben Feldern, die sich durch die Hitze verfärbten (Abb. 2)[44].

Aber auch ohne diese ‚sekundär monochromen' Wandmalereien gibt es in Herculaneum auffallend viele einfarbige Dekorationen, und zwar nicht nur in Rot, Gelb und Schwarz, sondern sogar in so teuren Farben wie Blau und Grün. Zwar finden sich auch in Pompeji monochrome Dekorationen, allerdings sind sie dort seltener; bezeichnenderweise hat man dort zwei Häuser – die Casa delle Pareti Rosse und die Casa della Parete Nera – nach solchen einfarbigen Wänden benannt. In Herculaneum wären einfarbige Wände als Unterscheidungsmerkmal ungeeignet. Dass solche Dekorationen hier sowohl im Dritten als auch im Vierten Stil verbreitet sind, lässt auf eine länger andauernde Vorliebe schließen.

Die in Herculaneum verwendeten Dekorationsmotive sind insgesamt die gleichen, die auch in Pompeji und in anderen Teilen des Römischen Reichs vorkommen. Offensichtlich gibt es kein ausschließlich ‚herkulanisches' Repertoire, jedoch lassen sich Vorlieben für bestimmte Motive feststellen. Dazu gehören beispielsweise die gerafften Vorhänge, die in Herculaneum besonders häufig vorkommen, und zwar sowohl in sehr raffinierten, als auch in schlichteren Versionen[45]. Bekanntestes Beispiel für dieses Motiv ist der berühmte ‚barocke Durchblick', dessen oberen Abschluss ein kunstvoll gefältelter Vorhang bildet, und von dessen Pendant in der Palästra noch ein Rest erhalten ist (Abb. 3)[46]. Besonders aufwendige Drapierungen sind in der Casa del Gran Portale dargestellt (Abb. 4)[47]. Auch statuarisch erscheinende Figuren innerhalb von Architekturen scheinen in Herculaneum beliebt gewesen zu sein; bekannte Beispiele dafür sind die stehenden Gestalten innerhalb einer rotgrundigen Dekoration aus dem Dritten Stil, die wahrscheinlich aus einem Haus in der Umgebung des Theaters stammt (Abb. 5)[48], eine Serie in Chiaro-Scuro-Technik gemalter Statuen und drei in Ädikulen stehende Gottheiten aus dem blaugrünen Oecus in der Casa dell'Atrio a Mosaico (Abb. 6–7)[49]. Dass sich diese Motive sowohl in Dekorationen aus dem Dritten als auch in solchen aus dem Vierten Stil finden, deutet auf eine geschmackliche Kontinuität.

Großformatige Bilder sind in Herculaneum dagegen selten; nicht nur in den freigelegten Gebäuden, sondern auch unter den ins Museum verbrachten Wandausschnitten sind sie kaum vertreten. Große mythologische Darstellungen wurden bisher nur in offiziellen Bauten wie der sog. Basilika und dem Augustalenkolleg gefunden[50], nicht jedoch in Privathäusern. Offensichtlich bevorzugte man auch in ausgesprochen wohlhabenden, reich ausgestatteten Häusern kleinere Bildformate. Selbst in einer so großen und eleganten Anlage wie der villenartigen Casa dei Cervi gab es nur einige wenige, verhältnismäßig bescheidene mythologische Bilder, jedoch eine reizvolle Serie kleiner Genreszenen mit Putten[51] und vor allem einige ganz besonders prächtige Stilleben mit kunstvoll gemalten durchsichtigen Glasgefäßen[52]. In der angrenzenden Casa dell'Atrio a Mosaico zeigten nur die drei Mittelbilder in der blaugrünen Exedra mythologische Szenen, die alle in bergigen Landschaften dargestellt sind: die Bestrafung der Dirke und die des Aktaion, der von Hunden angegriffen wird, sowie Paris auf dem Ida (Abb. 8)[53]. Aber auch in den hohen Sälen an der Palästra waren nur kleine Genreszenen auf die Wände gemalt, wie das Bildchen in einem der Räume an der Westseite[54]. Hier wurden die

---

[44] Maiuri 1958, 308 Abb. 243. Hier ausgeschnitten: MANN 8601, 9930 und 8524 (Mitte) sowie 9420 und 9954.

[45] Wallace-Hadrill 2011b, 301.

[46] Allroggen-Bedel 2009, 171 Abb. 1–2; Bragantini – Sampaolo 2009, 134–136 Nr. 25 f.

[47] Herculaneum V 35–36, 6; Esposito 2006, 170 f. Aus dieser Dekoration stammen MANN 8595 und 8513.

[48] Allroggen-Bedel 2009, 174–177 Abb. 6; Moormann 1988, 122–124 Nr. 53. – MANN 9878 (Architekturen); 8829, 8902 (Karyatiden); 9123, 9125 (Satyrn). Rosso pompeiano 2008, 154 (Karyatide).

[49] Wallace-Hadrill 2011b, 244 f. MANN 9516 und 9517: Moormann 1988, 105 f. Nr. 25/2; MANN 9542 (Apollo aus der Ostwand), 8947 (*Venus*) und 9277 (*Dionysos*).

[50] Moormann 2011, 126–136 Abb. 57–63; 120–125 Abb. 52–55; Allroggen-Bedel 2008a, 40–45.

[51] Rosso pompeiano 2007, 163–166.

[52] Bragantini – Sampaolo 2009, 375 f. Nr. 174 f.; 377 Nr. 176; Rosso pompeiano 2007, 172. 179.

[53] Maiuri 1958, 295–298; Cerulli Irelli 1971, 27 f. Taf. VIII–X; Hodske 2007, 123 Abb. 204; Allroggen-Bedel 1991, 36 Anm. 21; Coralini 2011 199–204 Abb. 5. – Dirke: Hodske 2007, 123 f. Abb. 212; Aktaion: Hodske 2007, 123–125 Abb. 207. 209; Paris auf dem Ida (MANN 9508, aus der Stirnwand): Peters 1963, 128 Abb. 104; Bragantini – Sampaolo 2009, 224 Nr. 83; Wallace-Hadrill 2011b, 244 f.

[54] Maiuri 1958, 125 f. Abb. 100.

berühmten, ausgeschnitten aufgefundenen ‚Bilder' entdeckt, die wohl ebenfalls aus einem Raum an der Palästra stammen, deren ursprüngliche Anbringung sich jedoch nicht mehr feststellen lässt[55].

Sieht man von den drei öffentlichen Bauten am Decumanus ab, in denen Hercules eine besondere Rolle spielt, so sind die Themen der mythologischen Bilder im Wesentlichen die gleichen wie in Pompeji[56]. Jedoch hatten die für pompejanische Dekorationen typischen mythologischen Mittelbilder anscheinend in Herculaneum einen anderen Stellenwert. Hier gibt es in einigen besonders prächtigen Räumen Dekorationen ganz ohne Mittelbilder, beispielsweise in der Casa del Salone Nero (Abb. 10) und im Triclinium der Casa dei Cervi (Abb. 11). Dort werden die schwarzen Wände durch zierliche Architekturelemente gegliedert und nur oberhalb des Sockels von blaugrundigen Durchblicken, in denen Theatermasken auf kleinen ‚Podien' stehen, unterbrochen (Abb. 12)[57]. Im benachbarten rotgrundigen Raum lag der Akzent ebenfalls auf den außerordentlich reichen Architekturen; auch hier gab es im Zentrum der Wandfelder weder Bilder noch sonstige Motive (Abb. 2)[58]. Das gleiche gilt für den mittleren Saal an der Westseite der Palästra: oberhalb des hohen Marmorsockels bestanden die Wände aus großflächigen roten Feldern und prachtvollen Architekturelementen wie dem berühmten ‚barocken Durchblick' (Abb. 3), die hier den repräsentativen Teil der Dekoration ausmachten[59].

Wo es Mittelbilder gab, unterscheiden sie sich in Herculaneum häufig von der übrigen Dekoration durch eine eher flüchtig-impressionistische Malweise. Besonders deutlich ist dies bei dem rotgrundigen, vermutlich aus der Nähe des Theaters stammenden Dekorationskomplex: die berühmten Szenen aus dem Isis-Kult und die Serie schwarzgrundiger Bildfelder erscheinen sehr viel lockerer gemalt als die Architekturelemente mit den statuarisch wirkenden Figuren (Abb. 5)[60]. Auch im Vierten Stil findet sich dieser Gegensatz, beispielsweise in der blau-grünen Exedra der Casa dell'Atrio a Mosaico mit den locker gemalten mythologischen Landschaften und Porträts innerhalb einer reichen, in den Details sorgfältig ausgearbeiteten Dekoration (Abb. 8 und 9)[61]. In der Casa dell'Atrio Corinzio kontrastieren die außerordentlich feinen Architekturelemente (Abb. 13) mit den mythologischen Szenen (Abb. 14): die mit kräftigen Pinselstrichen gemalten Figuren wirken eher plump, ebenso wie die schwebenden Gestalten in den seitlichen Feldern[62]. In dem kleinen, monochrom grün ausgemalten Raum in der Casa Sannitica ist der Gegensatz zwischen dem Mittelbild, einer unbeholfen erscheinenden Darstellung der Europa auf dem Stier (Abb. 15), und der übrigen Dekoration besonders ausgeprägt[63]. Die delikaten, in Chiaro-Scuro-Technik gemalten Architekturmotive, in denen auch das Vorhang-Motiv auftaucht, bezeugen ebenso wie eingefügte Stilleben mit durchscheinenden Glasgefäßen die Virtuosität der hier tätigen Maler. Ob solche Unterschiede mit geringeren Fähigkeiten der in Herculaneum tätigen ‚imaginarii' zu erklären sind, ob sie dem ‚Kunstwollen' der Maler oder dem Geschmack der Auftraggeber geschuldet sind, oder ob den mythologischen Bildern in den Privathäusern in Herculaneum weniger Bedeutung zugemessen wurde als beispielsweise in Pompeji, sei dahingestellt[64].

Die hier nur skizzierten charakteristischen Eigenheiten und die Unterschiede zu den im engeren Sinne pompejanischen Wandmalereien lassen sich mit dem Geschmack der Auftraggeber erklären, deren Aufträge von lokalen Werkstätten durchgeführt wurden. Auswärtige Maler oder Werkstätten sind innerhalb der Stadt

[55] Allroggen-Bedel 1983, 144 f. Abb. 6; Allroggen-Bedel 2009, 171; Rosso Pomepiano 2007, 87; 109; 146; Bragantini – Sampaolo 2009, 162–165 Nr. 45–48.

[56] Coralini 2011, 199–204; 208 f.; Allroggen-Bedel 1975a, 115.

[57] Rosso Pompeiano 2008, 80; 82; Allroggen-Bedel 1975a, 115.

[58] Maiuri 1958, 308 Abb. 243.

[59] MANN 9735, 9726. Allroggen-Bedel 1983, 144–146; Allroggen-Bedel 2009, 171 Abb. 1–2; Bragantini – Sampaolo 2009, 136 f. Nr. 25 f.

[60] Allroggen-Bedel 2009, 175–177 Abb. 6–9; Rosso Pompeiano 2007, 127 f. (Fragmente des Frieses: „IV stile“ bzw. „IV stile, 45–79 d. C., età giulio-claudia“). 151 f. (Isis-Kult: „IV stile, età flavia, 50–79 d. C.“). 154 rechts (Peplophore: „III stile, 1–50 d. C., età giulio-claudia“). Bragantini – Sampaolo 2009, 257 Nr. 106 (Architektur: 1–25 n. Chr.). 156–159 Nrn. 39–42 (Friese: 45–79 n. Chr.).

[61] Maiuri 1958, 295–298; Cerulli Irelli 1971, 27 f. Taf. VIII–X; Allroggen-Bedel 1991, 36 Anm. 21. – Statuen: Moormann 1988, 105 f. Nr. 25/2. – Tondi: Hodske 2007, 124 Abb. 205 (*Tondo in situ*); Rosso Pompeiano 2007, 160; Bragantini – Sampaolo 2009, 419 Nr. 217 (*Tondo* und Landschaft).

[62] Allroggen-Bedel 2009, 171–173 Abb. 3–5; Rosso Pompeiano 2007, 124.

[63] Allroggen-Bedel 1991, 38; Coralini 2001, 196 Abb. 3; Hodske 2007, 119 Abb. 194.

[64] Maiuri 1958, 204; Coralini 2001, 196.

Herculaneum nicht oder nur in wenigen Fällen nachweisbar[65]. M. de Vos identifizierte eine Werkstatt, die nicht nur in mehreren Häusern in Pompeji, sondern auch in Minori und in Herculaneum tätig gewesen sein soll, allerdings ohne anzugeben, um welches Haus es sich handelt[66]. D. Esposito nimmt an, die Gartenmalereien im Sacellum A auf der Terrasse unterhalb der Stadtmauer seien von der selben Werkstatt ausgeführt worden, wie die in der Casa del Bracciale d'Oro und der Casa del Frutteto in Pompeji[67]. Selbst wenn dies zuträfe, könnte es sich bei den Gartenmalereien um einen besonderen Auftrag gehandelt haben, für den auswärtige Maler mit speziellen Fähigkeiten herangezogen wurden.

Die Wandmalereien in und aus Herculaneum wirken insgesamt anders, als die pompejanischen Dekorationen. Die Wände erscheinen weniger bunt, ruhiger und zurückhaltender; „the walls have a different feel", wie A. Wallace-Hadrill es formuliert[68]. Wäre Pompeji nicht entdeckt worden, und würde man nur Herculaneum kennen, hätte man heute sicherlich ein ganz anderes Bild von der römisch-kampanischen Wandmalerei. Man nähme an, große mythologische Wandbilder seien öffentlichen Gebäuden vorbehalten gewesen, während man in Privathäusern nur verhältnismäßig kleine Bilder auf die Wände malte oder ganz auf sie verzichtete. Man ginge davon aus, dass die Wände vor allem durch reiche Architekturdarstellungen geschmückt und gegliedert wurden, in denen Statuen, Victorien und Reiter dargestellt waren. Schließlich hielte man einfarbige Dekorationen und die Verwendung teurer Farben wie Grün und Blau für typische Erscheinungen der antiken Wandmalerei.

Zeitstil und Lokalstil in Herculaneum

Angesichts der Unterschiede zwischen Pompeji und Herculaneum stellt sich die Frage nach dem Verhältnis des hier definierten Lokalstils zum Zeitstil, wie er der Chronologie von A. Mau zugrunde liegt, und damit nach der Anwendbarkeit von A. Maus Klassifizierung auf die herkulaner Wandmalereien.

A. Mau entwickelte sein System der ‚Vier Stile' auf der Grundlage des Bestandes in Pompeji und anhand stadtrömischer Beispiele, da in Herculaneum erst wenige Gebäude freigelegt waren. Aber auch beim heutigen Kenntnisstand wäre seine Klassifizierung mit dem deutlichen Akzent auf dem Architekturstil und seiner Entwicklung[69] für Herculaneum kaum denkbar. Insbesondere der Zweite Stil ist dort kaum vertreten; abgesehen vom Apodyterium und dem benachbarten Tepidarium der Casa dell'albergo[70], den Dekorationen der Villa dei Papiri[71] und der Villa unter der Escuderia Real in Portici[72] sowie den Resten einer einfachen Quadergliederung in der Casa del Bicentenario und der Casa del Bel Cortile, gibt es keine Malereien mit illusionistischen Architektur-Elementen. Ein Grund dafür könnte sein, dass Herculaneum im Gegensatz zu Pompeji erst in augusteischer Zeit zu einem gewissen Wohlstand gelangte[73]. Aber auch der Dritte Stil kommt in Herculaneum nicht besonders häufig vor, während der von A. Mau nur kursorisch abgehandelte Vierte Stil[74] am stärksten vertreten ist. Auf der Grundlage der herkulaner Wandmalereien wäre es möglicherweise zu einer anderen Definition der ‚Vier Stile' gekommen.

D. Esposito hat in seiner ausführlichen Darstellung der Dekorationen in Herculaneum auch eine chronologische Ordnung vorgenommen, und zwar vorwiegend aufgrund typologischer Merkmale und im Vergleich mit pompejanischen Dekorationen[75]. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass in Herculaneum die gleichen Motive verwendet werden wie in Pompeji, und dass die Entwicklung insgesamt nicht anders verlief als in Pompeji.

---

65 Allroggen-Bedel 1991, 37 f.
66 De Vos 1981, 121 („una casa ad Ercolano"); Esposito 2006, 205 vermutet, es handle sich um die Casa del Colonnato Tuscanico.
67 Esposito 2005, 172–175.
68 Wallace-Hadrill 2011b, 303.
69 Mau 1882, 11–123 (‚Inkrustationsstil'); 124–288 (‚Architekturstil'); 289–447 (‚Ornamentaler Stil'); 448–456 (‚Der letzte pompejanische Stil'). Zur unterschiedlichen Gewichtung der Vier Stile durch A. Mau: Allroggen-Bedel 1993, 27 f.
70 Esposito 2006, 95; Maiuri 1958, 327–329.
71 Guidobaldi – Esposito 2009; Moormann 2009, 154–165.
72 Allroggen-Bedel 1975a, 115 f. Abb. 95a.
73 So Wallace-Hadrill 2011b, 302.
74 Mau 1882, 448–456 (‚Der letzte pompejanische Stil').
75 Esposito 2006, 211–224.

Allerdings ist es nicht immer einfach, für Dekorationen in Herculaneum überzeugende Vergleiche innerhalb der pompejanischen Wandmalerei zu finden, worauf schon M. Manni in ihrer Publikation der Casa del Colonnato Tuscanico hingewiesen hat[76]. Am deutlichsten ist dies im Vierten Stil; hier bestand offensichtlich wegen der größeren Vielfalt der weiteste Spielraum. So findet man dort immer wieder Elemente, die an den ‚Dritten Stil' erinnern, beispielsweise die Paneele mit Kandelaber-Ornamenten, aber auch die geschlossenen, einfarbigen Wände. Dies gilt auch für Dekorationen wie die in der Casa del Salone Nero (Abb. 10) oder der Casa del Tramezzo di Legno[77].

Man vermutete daher in Herculaneum Mischformen oder auch ein Nebeneinander von Drittem und Viertem Stil. So sah W. Ehrhardt in der Casa del Colonnato Toscanico das zeitliche Nebeneinander von Wandbemalungen, „die typologisch eindeutig dem Dritten, und solchen, die typologisch dem Vierten Stil zuzuweisen sind", allerdings ohne deren Gleichzeitigkeit belegen zu können[78]. ‚Hybride' Dekorationen, die Elemente des Dritten und des Vierten Stils miteinander verbinden, wurden in Herculaneum nicht häufiger festgestellt als in Pompeji[79]. Die großen einfarbigen Wandflächen und die Vorliebe für bestimmte Motive, die hier sowohl im Dritten wie im Vierten Stil verwendet werden, lassen die Unterschiede zwischen den beiden Stilstufen allerdings weniger deutlich erscheinen als in Pompeji; die Übergänge scheinen fließender zu sein.

Daraus ergibt sich zunächst allenfalls die Modifikation eines ‚Zeitstils', keine abweichende Chronologie. In Herculaneum lassen sich keine anderen zeitlichen Abläufe und keine andere Abfolge der ‚Stile' nachweisen als in Pompeji. Insofern ist davon auszugehen, dass A. Maus Einteilung in die ‚pompejanischen Stile' auch für Herculaneum Gültigkeit besitzt, und dass es in dieser Hinsicht keinen herkulanischen Sonderweg gab.

In den römischen Provinzen stellt sich bei den Wandmalereien, deren Kenntnis in den letzten Jahrzehnten durch Neufunde wesentlich erweitert wurde, wie bei anderen Kunstgattungen die Frage nach Gemeinsamkeiten und regionalen Unterschieden innerhalb des römischen Imperiums[80]. Dabei geht es auch darum, ob es einen gemeinsamen Zeitstil gibt oder ob regionale Unterschiede überwiegen. Insbesondere die Aufarbeitung der Wandmalereien in Gallien hat ergeben, dass die Entwicklung der Wandmalerei während des Zweiten und Dritten Stils zunächst einheitlich verläuft, und dass beispielsweise der Zweite Stil dort zeitgleich mit den Zentren auftritt und keine provinziellen Züge aufweist[81]. Dies ändert sich jedoch nach dem Dritten Stil. So gibt es in Gallien keinen ‚Vierten pompejanischen Stil', sondern die flavischen Wandmalereien bilden dort, wie H. Eristov anhand datierter Beispiele zeigen konnte, eine eigenständige stilistische Einheit[82]. Charakteristisch sind die von ihr als ‚néo-III^{e} style' bezeichneten[83], durch Kandelaber in Felder gegliederten, geschlossenen Wände, zu denen es nicht nur in anderen Provinzen, sondern auch in Herculaneum Parallelen gibt[84]. So wird in einigen *cubicula* der Casa del Tramezzo di Legno die geschlossen erscheinende Mittelzone durch schmale Streifen mit Kandelabermotiven unterteilt, und nur in der Oberzone finden sich architektonische, teils sehr komplexe Motive[85]. Auch im eleganten Tablinum der Casa del Bicentenario und in dem der Casa del Colonnato Tuscanico gliedern schmale Paneele mit Kandelabermotiven die geschlossenen Wände, deren Oberzone jeweils Architekturen zeigen[86].

Offensichtlich fand in dieser Phase eine Loslösung von allgemein verbindlichen Vorbildern statt, die einen größeren Spielraum bei der Gestaltung der Dekorationen einräumte, und aus der sich stärkere regionale und lokale Unterschiede entwickeln konnten.

[76] Manni 1974, 51 f. Ausführliche Darstellung des Forschungsstandes: Esposito 2006, 211–224.
[77] Allroggen-Bedel 1991, 37.
[78] Ehrhardt 1987, 151; 128.
[79] Esposito 2006, 211–215; Bragantini 1981.
[80] Barbet 1987, 24; Eristov 1987; Guiral Pelegrin – Mostalac Carrillo 1987, 239 f.
[81] Barbet 1987.
[82] Eristov 1987; Barbet 1987, 24 Anm. 51.
[83] Eristov 1987, 48.
[84] Allroggen-Bedel 1991, 37 mit Anm. 23.
[85] Allroggen-Bedel 1991, 37 Abb. 2–4.
[86] Manni 1974, 20–22 Taf. VIII; Esposito 2006, 162–164.

Methodische Schlussfolgerungen

Wenn es tatsächlich in Herculaneum lokale Besonderheiten und charakteristische Unterschiede zu den pompejanischen Wandmalereien gibt, bedeutet dies, dass schon innerhalb eines so kleinen Gebiets wie der Gegend um den Vesuv mit lokal unterschiedlichen Ausprägungen von Zeitstilen zu rechnen ist, und dass dies auch für andere Orte im römischen Imperium gilt.

Außerhalb der vom Vesuv verschütteten Städte dürfte es schwierig sein, solche lokalen Unterschiede festzustellen. Wie die Themen der Vorträge bei diesem Kolloquium zeigen, geht es zumeist weniger um ‚lokale' Stile im wörtlichen Sinne, sondern eher um ‚regionale' Besonderheiten. Das schließt lokale Ausprägungen nicht aus, auch wenn sie sich nicht wie im Fall von Herculaneum und Pompeji nachweisen lassen.

Die Vielfalt war jedenfalls auch in Kampanien größer, als es der auf Pompeji fixierte Blick vermuten lässt. Pompeji ist zwar von der Überlieferungssituation her der wichtigste Referenzpunkt für die Wandmalerei-Forschung, doch entspricht dies nicht unbedingt seiner Bedeutung in der Antike. F. Zevi hat darauf hingewiesen, dass es Baiae war, wo die reichsten Römer ihre Villen besaßen, und dass qualitativ besonders bedeutende pompejanische Dekorationen, wie etwa die in der Villa dei Misteri, das Niveau der in Baiae üblichen Qualität erreichten, nicht etwa umgekehrt[87].

Da die meisten der bisher bekannten Wandmalereien aus Pompeji stammen, sind sie es, die unsere Vorstellung von der römisch-kampanischen Wandmalerei prägen. Dies zeigt sich auch im gängigen Sprachgebrauch; während im 18. Jahrhundert alle in den Vesuvstädten gefundenen Wandmalereien, auch die aus Pompeji und Stabiae, als ‚herkulanisch' galten[88], ist die ‚pompejanische Wandmalerei' inzwischen zu einem Oberbegriff für die gesamte römische Wandmalerei geworden, unabhängig von ihrer tatsächlichen Herkunft. Angesichts der Überlieferungssituation ist es verständlich, dass die pompejanischen Beispiele jeweils den Ausgangspunkt bilden, und dass auch die Charakteristiken der herkulanischen Wandmalereien im Vergleich mit den pompejanischen definiert werden. Allerdings wäre es methodisch fragwürdig, die pompejanischen Dekorationen als Norm und alle anderen als Abweichung zu betrachten. Ein Beispiel dafür ist der ‚néo-III^{e} style' in Gallien, der mehr ist als das Fehlen des ‚Vierten pompejanischen Stils'[89]. Es kann nur um die Gegenüberstellung unterschiedlicher, aber zumindest theoretisch gleichwertiger Ausprägungen gehen. Dies gilt für die Wandmalerei in den Provinzen, aber auch für die in Kampanien.

Unterschiedliche politische, ökonomische und soziale Bedingungen prägten den Alltag der Bewohner in Pompeji und Herculaneum und wirkten sich auch auf die Ausstattung der Gebäude und den Geschmack der Bewohner aus. Dies ist nicht überraschend; es bestätigt P. Zankers Forderung nach einer „mentalitätsgeschichtlichen Betrachtungsweise" im Gegensatz zum „heute üblichen punktuellen Deutungsverfahren"[90]. Dass die Eigenheiten der Wandmalereien in und aus Herculaneum, beispielsweise die Vorliebe für einfarbige Wände und die geringere Bedeutung der Mittelbilder, nicht auf eine Stilstufe beschränkt sind, lässt auf einen ‚Lokalstil' schließen. Im Gegensatz zu den ‚Vier pompejanischen Stilen', wie sie A. Mau definiert hat, handelt es sich dabei nicht um einen Zeitstil, sondern um ein davon unabhängiges, übergeordnetes Phänomen[91]; künstlerische und handwerkliche Produkte sind nicht nur nach Epochen, sondern auch regional, landschaftlich oder auch lokal zu definieren[92]. Ein solcher ‚herkulanischer Lokalstil' steht nicht im Widerspruch zum jeweiligen Zeitstil, sondern stellt dessen lokale Ausprägung dar.

[87] Zevi 2007, 498.

[88] 1779, über 30 Jahre nach der Entdeckung Pompejis, kritisiert G. H. Martini in seiner Streitschrift zur Bedeutung Pompejis: „Man giebt wohl Denkmäler für Herkulanische aus, welche zuverläßig Pompejanische sind." Martini 1779, Vorbericht.

[89] Eristov 1987, 48.

[90] Zanker 1999, 48.

[91] Esposito 2006, 154 und 215 bezieht sich mit seiner Feststellung, es gebe keinen „stile ercolanese", auf einen ‚Stil' im Sinne A. Maus.

[92] Charakteristisch ist dafür der insbesondere von H. Keller für die italienische und französische Kunstgeschichte verwendete Begriff der ‚Kunstlandschaften'. Keller 1960; Keller 1963.

Bibliographie

Allroggen-Bedel 1975a — A. Allroggen-Bedel, Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestellter Fragmente von Wandmalereien, in: B. Anrdeae – H. Kyrileis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten (Recklinghausen 1975) 115–124.

Allroggen-Bedel 1975b — A. Allroggen-Bedel, Zur Datierung der Wandmalereien in der Villa Imperiale in Pompeji, BABesch 50, 1975, 225–236.

Allroggen-Bedel 1982 — A. Allroggen-Bedel, Die Wanddekorationen der Villen am Golf von Neapel, in: A. de Franciscis (ed.), La regione sotterrata del Vesuvio. Studi e prospettive, Atti del Convegno internazionale 11–15 novembre 1979 (Napoli 1982) 519–530.

Allroggen-Bedel 1983 — A. Allroggen-Bedel, Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum, CronErcol 13, 1983, 139–158.

Allroggen-Bedel 1991 — A. Allroggen-Bedel, Lokalstile in der campanischen Wandmalerei, KölnJb 24, 1991 = H. von Hesberg – A. Linfert – R. Thomas – H. Hellenkemper (Hrsg.), 4. Internationales Kolloquium zur Römischen Wandmalerei in Köln 20.–23. September 1989, 35–41.

Allroggen-Bedel 1993 — A. Allroggen-Bedel, I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle province, in: J. L. Jimenez Salvador (ed.), I coloquio de pintura mural romana en España. Actas del coloquio, organizado par la Asociación de Pintura Mural Romana en España y el Departament de Prehistoria i Arqueologia del la Universitat de Valencia, Valencia – Alicante 9–11 de febrero de 1989 (Valencia 1993) 25–34.

Allroggen-Bedel 1994 — A. Allroggen-Bedel, Die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' als Problem der Wandmalereiforschung, in: E. Moormann (ed.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting. BABesch, Suppl. 3 (Leiden 1994) 147–155.

Allroggen-Bedel 1999 — A. Allroggen-Bedel, Gli scavi borbonici nella villa San Marco e le pitture murali staccatevi nel Settecento, in: A. Barbet (ed.), La villa San Marco a Stabia, Collection du Centre Jean Bérard 18 = CEFR 258 (Napoli 1999) 21–40.

Allroggen-Bedel 2003 — A. Allroggen-Bedel, „...tanti bei quadri per la Galleria del Re" – Restaurierung und Präsentation antiker Wandmalereien im 18. Jahrhundert, in: M. Kunze – A. Rügler (Hrsg.), Wiedererstandene Antike. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance, Cyriacus 1 (München 2003) 95–112.

Allroggen-Bedel 2008 — A. Allroggen-Bedel, L'Augusteum, in: M. P. Guidobaldi (ed.), Ercolano. Tre secoli di scoperte (Napoli 2008) 34–45.

Allroggen-Bedel 2008b — A. Allroggen-Bedel, Megalographien in der römisch-kampanischen Wandmalerei. Überlegungen zu ihrer Interpretation, BJb 208, 2008, 29–44.

Allroggen-Bedel 2009 — A. Allroggen-Bedel, Ercolano. Dal sito agli archivi, dal museo al sito. il puzzle ercolanese, in: A. Coralini (a cura di.), Vesuviana. Archeologie a confronto, atti del Convegno Internazionale, Bologna 14–16 gennaio 2008 (Bologna 2009) 167–179.

Allroggen-Bedel 2010 — A. Allroggen-Bedel, A proposito dei Balbi. Note archivistiche alla topografia d'Ercolano, in: C. Gasparri – G. Greco – R. Pierobon Benoit (a cura di), Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 10 (Pozzuoli, Napoli 2010) 355–373.

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Barbet 1987 — A. Barbet, La diffusion des I^er^, II^e^, et III^e^ styles pompéiens en Gaule, in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3^e^ colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 aoǔt 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 7–27.

Bastet – De Vos 1979 — F. L. Bastet – M. De Vos, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano. Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome 4 (Rome 1979).

Bastet 1964 — F. L. Bastet, Wann fing der Vierte Stil an?, BABesch 39, 1964, 149–155.

Beyen 1938 — H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I (Den Haag 1938).

Beyen 1956 — H. G. Beyen, A propos of the villa suburbana (Villa imperiale) near Porta Marina at Pompeii, BABesch 31, 1956, 54–57.

Beyen 1960 — H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II (Den Haag 1960).

Bragantini 1981 — I. Bragantini, Tra il III e il IV stile. Ipotesi per l'identificazione di una fase della pittura pompeiana, in: I. Baldassarre (ed.), Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione, Roma – Pompei, luglio – ottobre 1981 (Roma 1981) 106–118.

Bragantini – Sampaolo 2009 — I. Bragantini – V. Sampaolo (ed.), La Pittura Pompeiana (Milano 2009).

Cerulli Irelli 1971 — G. Cerulli Irelli, Le pitture della Casa dell'atrio a mosaico, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, 1 (Roma 1971).

Coralini 2011 — A. Coralini, Figure dalle pareti di Ercolano. Un repertorio di sito?, in: A. Coralini (ed.), DHER.

Domus Herculanensis rationes, sito archivio museo, Studi e scavi, nuova 30 (Bologna 2011) 181–216.
De Vos 1981 M. De Vos, La bottega di pittori di via di Castricio, in: I. Bragantini –M. De Vos – F. Parise Badoni (ed.), Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione, Roma – Pompei luglio – ottobre 1981 (Roma 1981) 119–130.
Ehrhardt 1987 W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (Mainz 1987).
Ehrhardt 2012 W. Ehrhardt, Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstädten, Palilia 26, 2012.
Eristov 1987 H. Eristov, Les peintures murales provinciales d'époque flavienne, in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3[e] colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 août 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 45–55.
Eristov 1999 H. Eristov, Le pitture del quarto stile. 3. Quartier de la piscine, in: A. Barbet – P. Miniero (ed.), La villa San Marco a Stabia. Collection du Centre Jean Bérard 18 = CEFR 258 (Napoli 1999) 183–239.
Esposito 2005 D. Esposito, Breve nota su pitture di giardino da Ercolano, CronErcol 35, 2005, 223–230.
Esposito 2006 D. Esposito, La pittura di Ercolano (Diss. Napoli 2005). http://www.fedoa.unina.it/1085/01/Tesi_Esposito_Domenico.pdf
Grüner 2004 A. Grüner, Venus Ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums 1, N.F. 21 (Paderborn 2004).
Guidobaldi – Esposito 2009 M. P. Guidobaldi – D. Esposito, Le nuove ricerche archeologiche nella Villa dei Papiri di Ercolano, Cronache Ercolanesi 39, 2009, 331–370.
Guiral Pelegrin – Mostalac Carrillo 1987
C. Guiral Pelegrin – A. Mostalac Carrillo, Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España), in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3[e] colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 août 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 233–241.
Heinrich 2002 E. Heinrich, Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 8 (München 2002).
Hodske 2007 J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis, Stendaler Winckelmann-Forschungen 6 (Mainz 2007).
Hübsch 1828 H. Hübsch, In welchem Style sollen wir bauen? (Karlsruhe 1828).
Keller 1960 H. Keller, Die Kunstlandschaften Italiens (München 1960).
Keller 1963 H. Keller, Die Kunstlandschaften Frankreichs (Wiesbaden 1963).
Ling 1991 R. Ling, Roman Painting. Cambridge University Press (Cambridge 1991).
Maiuri 1958 A. Maiuri, Ercolano, I nuovi scavi (1927–1958) I (Roma 1958).
Manni 1974 M. Manni, Le pitture della Casa del Colonnato tuscanico descritte da Maria Manni, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, 2 (Roma 1974).
Manni 1990 M. Manni, Per la storia della pittura ercolanese, CronErcol 20, 1990, 129–143.
Martini 1779 G. H. Martini, Das gleichsam auflebende Pompeji (Leipzig 1779).
Mau 1882 A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882).
Moormann 1987 E. Moormann, Die Wandmalereien in der Casa del Mobilio Carbonizzato in Herculaneum, in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3[e] colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 août 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 127–134.
Moormann 1988 E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen 1988).
Moormann 2009 E. M. Moormann, Pitture parietali nella Villa dei Papiri a Ercolano. Vecchi rinvenimenti e nuove scoperte, in: A. Coralini (ed.), Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale Bologna 14–16 gennaio 2008 (Bologna 2009) 153–166.
Moormann 2011 E. M. Moormann, Divine Interiors. Mural Painting in Greek and Roman Sanctuaries, Amsterdam Archaeological Studies 16 (Amsterdam 2011).
Pesando – Guidobaldi 2006 F. Pesando – M. P. Guidobaldi, Gli 'ozi' di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano, Studia Archeologica 143 (Roma 2006).
Peters 1963 W. J. Th. Peters, Landscape in Romano-Campanian mural painting (Assen 1963).
Pirson 1999 F. Pirson, Mietwohnungen in Pompeji und Herkulaneum. Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte (München 1999).
Pirson 1999a F. Pirson, Giuseppe Fiorelli e gli studiosi tedeschi, in: St. De Caro – P. G. Guzzo (ed.), A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte. Atti del convegno Napoli 19–20 marzo 1997 (Napoli 1999) 25–41.
Riegl 1893 A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (Berlin 1893).
Rosso pompeiano 2008 M. L. Nava – R. Paris – R. Friggeri (ed.), Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei, catalogo della mostra, Roma 20 dicembre 2007–31 marzo 2008

(Rom 2008).
Schefold 1952 — K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952).
Strocka 1987 — V. M. Strocka, Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero, in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 août 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 29–44.
Strocka 1994 — V. M. Strocka, Neubeginn und Steigerung des Prinzipats. Zu den Ursachen des claudischen Stilwandels, in: V. M. Strocka (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode?, Internationales interdisziplinäres Symposion aus Anlass des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br. 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994) 191–220.
Thomas 1995 — R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (Mainz 1995).
Tybout 1989 — A. R. Tybout, Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology 7 (Amsterdam 1989).
Tybout 1994 — A. R. Tybout, Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil, in: E. Moormann (ed.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, BABesch Suppl. 3 (Leiden 1994) 38–50.
Wallace-Hadrill 2011 — A. Wallace-Hadrill, The Monumental Centre at Herculaneum. In Search of the Identities of the Public Buildings, JRA 2011, 121–160.
Wallace-Hadrill 2011b — A. Wallace-Hadrill, Herculaneum. Past and Future (London 2011).
Winckelmann 1764 — J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Dresden 1764).
Zanker 1999 — P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz 1999)
Zimmermann 2004 — N. Zimmermann, Una volta dipinta nel ‚Hanghaus 2' a Efeso. Nuove osservazioni sul contesto degli ambienti e la datazione delle pitture, in: L. Borhy (ed.), Plafond et voûtes à l'époque antique. VIIIe Colloque International de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 15–20 Mai 2001 (Budapest 2004) 129–135.
Zevi 2007 — F. Zevi, Les commmanditaires. Contexte historique, in: B. Perrier (ed.), Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes, actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi (Roma 2007).

Abbildungen

Agnes Allroggen-Bedel
Pfahlgraben 14
D – 56130 Bad Ems
Riess-AB@t-online.de

Dora D'Auria

Gli apparati decorativi delle case di livello medio a Pompei in età ellenistica

(Taf. XIV–XVI, Abb. 1–10)

Abstract

Les recherches menées à Pompéi dans les dernières années ont fourni des données intéressantes sur les phases préromaines de la cité vésuvienne, permettant ainsi d'approfondir la connaissance de contextes négligés auparavant, comme la décoration des maisons de taille moyenne à l'époque hellénistique. La documentation sortie de fouilles récentes et l'analyse des décorations présentes dans la ville en 79 ap. J.-C. ont permis de reconnaitre les typologies décoratives diffusées à cette époque et témoignent de la variété des systèmes décoratifs utilisés. Pour les périodes plus anciennes, il a été possible de supposer l'utilisation de peintures caractérisées par un socle surmonté d'un motif à postes, une décoration qui devait être assez commune à Pompéi avant la diffusion systématique du I^{er} style. Au II^{e} siècle, par contre, une documentation plus riche a permis de repérer l'utilisation de plusieurs systèmes décoratifs qui étaient utilisés à la même période. Il s'agit de peintures en I^{er} style et de décorations plus simples, caractérisées par une zone médiane blanche et sans relief. Celles-ci étaient plus faciles et moins chères à réaliser et donc appropriées à des milieux moins aisés. Toutefois, ces demeures ne manquaient pas de pièces richement décorées et caractérisées par la présence de plafonds peints. A côté des peintures, la décoration des pièces était enrichie par la présence de terre cuites architectoniques peintes et de pavements décorés.

Le diverse ristrutturazioni che, nel corso dei secoli, hanno interessato a più riprese la gran parte delle abitazioni pompeiane hanno determinato l'impossibilità di procedere ad una recensione sistematica delle decorazioni che caratterizzavano le più antiche *domus*, risalenti al III e II secolo a.C. Tuttavia, le ricerche stratigrafiche eseguite negli ultimi anni hanno offerto una documentazione preziosa relativa alle fasi preromane del sito, permettendo di approfondire la conoscenza di alcuni aspetti trascurati in precedenza, come gli apparati decorativi delle case di livello medio di III e II sec. a.C.[1].

Uno dei più antichi esempi di decorazione parietale attestati nelle case di livello medio a Pompei in età ellenistica è quello appartenente ad una sala per banchetti di fine IV – inizi III secolo, messa in luce sotto le strutture della conceria I, 5, 4–5[2]. In questo ambiente, è stata ricostruita una decorazione formata da uno zoccolo grigio e superiormente da un intonaco liscio e bianco, separati da una fascia decorata con un motivo ad onda corrente nero su fondo bianco, inquadrato da sottili fasce di colore rosso e nero. Lo stesso motivo, inoltre, è stato documentato su alcuni frammenti di intonaco appartenenti alle pitture che allo scorcio del IV secolo dovevano caratterizzare alcuni ambienti del lato orientale dell'atrio della Protocasa del Centauro (VI, 9, 3–5)[3]. Tali rinvenimenti testimoniano la presenza nella decorazione parietale delle abitazioni pompeiane

[1] I dati presentati in questa sede fanno parte di uno studio ancora in corso e provengono da una ricognizione delle decorazioni riconducibili ad età ellenistica ancora presenti nelle *domus* pompeiane al momento dell'eruzione oltre che dalla documentazione prodotta nel corso delle recenti indagini stratigrafiche che hanno interessato il sito.

[2] Cfr. Brun 2008. L'autore, tenendo conto di una serie di elementi – le dimensioni modeste, la collocazione in una zona periferica della Pompei di IV secolo e la non immediata accessibilità dalla porta –, preferisce ipotizzare una destinazione privata piuttosto che pubblica per il complesso cui apparteneva l'*andròn*.

[3] La documentazione relativa alla Protocasa del Centauro è in: Coarelli *et al.* 2003; Coarelli – Pesando 2005; Pesando 2005; Pesando 2006; Pesando 2008; Pesando 2011. Lo studio della decorazione di quest'abitazione in età ellenistica è in Esposito 2011.

tra IV e III secolo, di un motivo, quello ad onda corrente, la cui diffusione è ben documentata in contesi funerari, di ambiente etrusco, campano e lucano. Secondo quanto già suggerito da J.-P. Brun e ribadito da M. Torelli[4], lo stile decorativo usato nelle abitazioni di questo periodo, prima della diffusione sistematica del I stile, sarebbe caratterizzato da un alto zoccolo concluso superiormente dal motivo dell'onda marina, schema pittorico riflesso nella decorazione delle tombe di ambito etrusco-romano. Tale motivo sopravvivverà come decorazione accessoria in pitture di I stile: nel II secolo, infatti, esso si ritrova come ornamento della parte inferiore dello zoccolo, come documentato nell' *oecus* 7 della casa I, 20, 4 e nell'atrio della Casa del Fauno[5].

Tali pitture decoravano le pareti di ambienti pavimentati nella maggioranza dei casi con battuti di terra mista a cenere o a polvere di travertino. Ma, accanto a queste semplici pavimentazioni, nelle stanze di maggior prestigio potevano essere presenti rivestimenti più raffinati come cocciopesti decorati e tessellati, secondo quanto dimostrato dal raffinato pavimento messo in luce nel tablino della Protocasa del Centauro (VI, 9, 3). Si tratta di un cocciopesto con inserti calcarei, arricchito da una fascia a punteggiato di tessere bianche a livello della soglia e, al centro, da un tappeto in tessellato con tessere di palombino e terracotta. Il rinvenimento di questo pavimento costituisce un dato importante per la conoscenza degli apparati decorativi delle *domus* di III secolo, testimoniando la presenza di pavimentazioni raffinate anche nelle case di livello medio e rappresenta, altresì, una delle più antiche decorazioni pavimentali in tessellato ad oggi conosciute in associazione con un cocciopesto[6].

Per quanto riguarda il II secolo, invece, un caso di grande interesse è rappresentato dalla *domus* messa in luce al di sotto delle strutture della Casa del Granduca Michele, nella *Regio* VI e costruita alla fine del III secolo a.C.[7]. Tale abitazione è stata scavata quasi integralmente e, pertanto, costituisce una fonte di dati preziosa per la conoscenza di ambienti a funzione sia domestica che residenziale, fornendo dati interessanti non solo sulle tipologie edilizie ma anche sugli apparati decorativi. Intorno alla metà del II sec. a.C., la Protocasa del Granduca Michele è interessata da importanti lavori di ristrutturazione che comportano cambiamenti di rilievo nell'assetto del settore posteriore dell'abitazione, con l'introduzione di un cortile colonnato e di nuovi ambienti di riposo e ricezione. In questa occasione, anche la decorazione viene pressoché totalmente rifatta. L'analisi degli apparati decorativi di questa fase, e, in particolare, la ricostruzione delle pitture dell'atrio e di un ampio ambiente di ricezione aperto sul cortile colonnato hanno dimostrato che, anche nelle case meno ricche, erano diffusi pitture e pavimenti di elevata qualità[8]. Per l'atrio è stato possibile ipotizzare la presenza di un rivestimento parietale di I stile caratterizzato da bugne con decorazione a finto marmo, cornici dentellate e lesene scanalate, che ben si adatta per la ricchezza dello schema decorativo e la vivacità delle imitazioni marmoree alla funzione altamente rappresentativa che questo tipo di ambiente aveva nella casa romana.

Tra le cornici messe in luce negli strati di distruzione dell'atrio della Protocasa del Granduca Michele restano di difficile collocazione due frammenti isolati, distinti dagli altri per la diversa tecnica di realizzazione e per la presenza di una decorazione dipinta. Entrambi, infatti, sono realizzati in stucco, con lo strato di intonachino molto sottile, ma hanno alcuni caratteri che li differenziano, quali il diverso tipo di profilo e la presenza solo in uno dei due esemplari del negativo dell'incannucciata di canne del soffitto che ne permette una sicura collocazione nella zona di coronamento della parete. Le due cornici, inoltre, sono caratterizzate da motivi decorativi differenti: nell'esemplare che ancora conserva l'impronta dell'incannucciata è possibile

---

[4] J.-P. Brun suppone che questo tipo di decorazione fosse utilizzato prima della diffusione del I stile e lo definisce Stile 0: Brun 2008, 67 f. M. Torelli ritiene che l'abitudine di decorare le pareti con un alto zoccolo sormontato da una fascia decorata col motivo ad onda corrente sia un'usanza di tradizione etrusco-italica, uno stile 'nazionale' utilizzato tra il 300 e il 220 a.C., che in seguito sarebbe stato progressivamente soppiantato dall'introduzione e poi dalla diffusione capillare del I stile avvenuta, secondo l'autore, intorno alla metà del II sec. a. C.: Torelli 2011.

[5] Per la *domus* I, 20, 4 si veda: Nappo 1993, 670; PPM II (1990) 1076 fig. 7–1077 (B. Amadio); D'Auria 2011, 456 f. Nella Casa del Fauno sono state documentate onde incise nello strato di preparazione dell'intonaco dello zoccolo di I stile, cfr.: PPP II (1982) 256 nr. 612022708; Laidlaw 1985, 181 tav. 37b.

[6] Per i termini della questione si veda: Esposito 2011; Pesando 2012; Baldassarre 2001.

[7] Sulla Protocasa del Granduca Michele, si veda D'Auria 2010 e D'Auria 2012; Pesando – Guidobaldi 2006, 35–38. La documentazione relativa alle campagne di scavo eseguite in quest'abitazione è parzialmente pubblicata in D'Auria 2004; D'Auria 2005; D'Auria 2008; Pesando 2006b; Pesando 2007.

[8] Gli apparati decorativi della Protocasa del Granduca Michele sono analizzati in D'Auria 2011.

riconoscere la presenza di dentelli rossi definiti lateralmente da un'ombra nera (Abb. 1). La decorazione del secondo esemplare, invece, è meglio leggibile e permette di distinguere, nella parte conservata, un fregio a dentelli dipinti con la parte frontale in bianco e quella laterale in marroncino in modo da dare l'effetto illusionistico del rilievo; una gola rovescia sulla quale è possibile riconoscere un *kyma* lesbio; un fregio, solo parzialmente conservato, caratterizzato da macchie di colore nero e rosso pertinenti ad un ornato o forse ad una decorazione figurata non identificabile[9] (Abb. 2). Questi frammenti trovano un confronto stringente con alcuni esemplari rinvenuti nella *domus* VI, 16, 26–27 e messi in relazione dall'editore con la prima fase decorativa dell'abitazione, inquadrabile tra la fine del III e l'inizio del II sec. a.C.[10]. Frammenti di cornici caratterizzate da una decorazione solo dipinta sono stati rinvenuti anche in Sicilia nel sito di Finziade, odierna Licata. Qui, tra l'ultimo decennio del III e i primi due del II secolo a.C., gli ambienti di maggior prestigio dell'abitazione 1 erano decorati con cornici modanate, con la gola rovescia caratterizzata da un *kyma* lesbio dipinto, e associate ad un fregio con motivi vegetali[11]. L'uso di dipingere le cornici, inoltre, è largamente attestato in ambiente campano, però in contesti funerari, dove le cornici che decorano la sommità delle tombe a cassa sono spesso dipinte e la loro decorazione è quasi sempre caratterizzata dalla presenza di un *kyma* ionico[12]. Più simili alle cornici rinvenute a Pompei e a Licata, caratterizzate dalla presenza del *kyma* lesbio, sono, invece, quelle diffuse nel II secolo sia in ambiente punico che nell'oriente ellenistico e talvolta associate a decorazioni in 'stile strutturale'[13]. Pertanto le cornici dipinte rinvenute a Pompei rientrano a pieno nella tradizione decorativa ellenistica e rappresentano un'usanza che doveva caratterizzare le case pompeiane prima della sistematica diffusione del I stile.

Nella Protocasa del Granduca Michele, l'analisi degli apparati decorativi di un ampio ambiente di ricezione (9a) aperto sul cortile colonnato, ha messo in evidenza la presenza per lo stesso periodo (seconda metà del II sec. a.C.) di un tipo di decorazione molto diversa da quella dell'atrio. Il pavimento è un cocciopesto rosso ravvivato da un punteggiato di tessere romboidali di calcare, mentre le pareti erano rivestite da una pittura più semplice rispetto a quella che è stato possibile ricostruire nell'atrio, in quanto essa non presentava né bugne, né ortostati, né cornici dentellate. Al di sopra di uno zoccolo giallo, si sviluppava una zona mediana maggiormente aggettante, liscia e bianca, coronata da un pianetto giallo e da una cornice a *kyma* reversa. La decorazione dell'*oecus* 9a della Protocasa del Granduca Michele non è un esempio isolato a Pompei, ma è diffuso anche altrove nella città. Questo tipo di decorazione, infatti, è ancora presente nel sito vesuviano all'epoca dell'eruzione e costituisce la sopravvivenza di una tipologia decorativa diffusa in età ellenistica, contemporaneamente alle decorazioni di I stile con bugne ed ortostati a rilievo. La sobrietà di queste pitture non ha determinato il loro utilizzo solo in ambienti meno rappresentativi della casa, in cui non è necessaria una decorazione di pregio, ma, come dimostra l'esempio del Granduca Michele, è attestato anche in stanze di ricezione ed è diffuso soprattutto in ambienti di riposo. In questo tipo di pittura, le zone inferiore e mediana mantengono in tutti i casi analizzati le stesse caratteristiche, ossia la presenza di uno zoccolo giallo e di una zona bianca e liscia maggiormente aggettante, mentre le zone superiore e di coronamento possono accogliere alcuni elementi che danno una nota di maggiore ricchezza a questa sobria pittura. Nell'ambiente H della casa V,4,9, ad esempio, al di sopra della zona bianca si imposta un'alta fascia rossa a rilievo (0,21 m), seguita da una serie di modanature, gradualmente più aggettanti e da una cornice (Abb. 3)[14]. Molto interessante è l'esempio fornito dall'ambiente 7 della casa I,13,7 (Abb. 4). Si tratta di una piccola abitazione, dotata

---

[9] Cornici a rilievo dipinte, infatti, sono spesso associate a fregi figurati. Si veda, ad esempio, il caso documentato nell'abitazione VI, 16, 26–27 a Pompei (Seiler 2010; Seiler 2011) e quello di Jebel Khalid in Siria (Jackson 2009).

[10] F. Seiler divide le cornici messe in luce durante lo scavo dell'abitazione – in fosse di scarico nelle quali sono stati individuati anche altri frammenti di intonaco riferibili ai quattro stili decorativi – in due gruppi che si contraddistinguono per un profilo e una decorazione in parte diversi. La cornice messa in luce nella Protocasa del Granduca Michele è molto simile agli esemplari del I gruppo caratterizzati, tra l'altro, dall'assenza dell'impronta dell'incannucciata di canne del soffitto e da un fregio con cavalli e cavalieri; il II gruppo è associato a un fregio figurato in cui è possibile riconoscere una teoria di mostri marini: cfr. Seiler 2010, 149 f.; Seiler 2011, 502–504.

[11] La Torre 2011, 264 f.

[12] Si vedano, ad esempio, la Tomba del Sacerdote Sannita di Capua (De Caro 1998, 163 f.) e la Tomba di via Crocifisso a Nola (Sampaolo 2002, 89 tav. 20.1).

[13] Si vedano gli esemplari rinvenuti a Cartagine (Laidlaw 1991, 218. 226 n. 9 fig. 13 tav. 133 a–e), ad Atene (Wirth 1931, 56 fig. 23), a Mileto (Weber 1985, 36 f. fig. 4 tav. 11) e a Jebel Khalid (Jackson 2009, 239 fig. 8–9; 240 fig. 9).

[14] Laidlaw 1985, 114; PPM III (1991) 1061 fig. 3 (I. Bragantini).

di un atrio testudinato, sul quale nel periodo più antico, si apriva un'esedra (a. 7), poi successivamente separata dall'atrio. Il pavimento di questa stanza è un cocciopesto a punteggiato di tessere bianche e le pareti erano rivestite da uno zoccolo giallo, successivamente sostituito da uno rosso, da una zona mediana liscia e bianca, coronata da un pianetto e da una cornice, al di sopra dei quali si trova un clipeo a rilievo di stucco. Inoltre, il passaggio all'atrio era scandito dalla presenza di finti stipiti a rilievo. Il clipeo di stucco è un elemento decorativo che doveva in più di un caso caratterizzare il settore superiore della parete in pitture di questo periodo; a Pompei, infatti, se ne conosce un altro esempio in un cubicolo della Casa dei Quattro Stili (I, 8, 17), successivamente ridecorato in II stile[15]. Di particolare interesse, inoltre, è il caso di un cubicolo della *domus* I, 16, 6 (Abb. 5) – in seguito ceduto all'abitazione adiacente I, 16, 5 – ove la tipologia decorativa con zona mediana liscia e bianca è associata ad una pittura di I stile con ortostati: qui, lo schema decorativo più semplice è utilizzato per rivestire le pareti dell'anticamera, mentre nella zona dell'alcova viene utilizzata una pittura più ricercata. Tale esempio, quindi, costituisce un'ulteriore conferma dell'uso contemporaneo dei due schemi decorativi e della stretta relazione che intercorre tra essi. Inoltre, lo stesso tipo di decorazione è attestato durante l'età ellenistica anche in Sicilia, come dimostrano gli esempi di Finziade, Lilibeo e Monte Iato[16].

Tra le pitture con schema decorativo semplice, diffuse in età ellenistica a Pompei, se ne documenta un'ulteriore variante, caratterizzata dalla presenza di una fascia tra lo zoccolo e la zona mediana liscia e bianca. In questo caso, lo zoccolo è normalmente giallo e la fascia rossa[17] (Abb. 6). Particolare è l'esempio della bottega IX, 6, f, dove la fascia rossa è estremamente ampia (0,40 m) e aggettante rispetto allo zoccolo ma non rispetto alla zona mediana[18] (Abb. 7). Lo schema decorativo con fascia è particolarmente diffuso in ambienti di ricezione e costituisce il modello più semplice tra quelli identificati da A. Laidlaw, nelle attente analisi e recensione delle pitture di I stile a Pompei da lei pubblicate negli anni '80[19]. Pertanto, entrambe le tipologie sinora analizzate, con e senza fascia di separazione tra zoccolo e zona mediana, costituiscono due schemi decorativi più semplici, utilizzati nelle *domus* pompeiane in alternativa e contemporaneamente alle pitture di primo stile e sembrano essere riferibili a quel genere di decorazione conosciuto come "stile a zone", nel quale la parete è divisa in più zone orizzontali, da tre a cinque, e in cui gli elementi a rilievo sono limitati a cornici e modanature ma non presentano bugne[20]. L'uso contemporaneo di pitture più elaborate, caratterizzate da bugne ed ortostati e di schemi decorativi più semplici è attestato nello stesso periodo anche a Delo[21], dove alcune pitture sono caratterizzate da una parete liscia interrotta da un pianetto di stucco in rilievo, come

[15] I, 13, 7: PPM II (1990) 895 fig. 5 (V. Sampaolo); I, 8, 17, cubicolo 12: Laidlaw 1985, 73 f. tav. 46c; PPM I (1990) 873 fig. 45 (F. Parise Badoni). A questi vanno aggiunti i clipei presenti nei timpani dei portici est e sud del peristilio della Casa di Giulio Polibio (IX, 13, 1–3), resti della decorazione di I stile: PPM X (1999) 207 fig. 33 (I. Bragantini). La presenza di clipei in stucco all'interno di timpani nelle decorazioni di I stile ricorda l'abitudine di decorare col medesimo motivo le facciate degli edifici pubblici delle città dell'oriente ellenistico, si veda, ad esempio, il *propylon* dell' *agorà* di Magnesia al Meandro. Un frammento di clipeo a rilievo di stucco è stato rinvenuto anche nella casa 1 di Finziade, dove si è ipotizzato potesse far parte della decorazione del soffitto: La Torre 2011, 264; Toscano Raffa – Limoncelli 2011, 233.

[16] Secondo G. F. La Torre, sia i vani 5 e 6, rispettivamente un cubicolo e un sacello domestico, della Casa I di Finziade (Licata) che gli ambienti a–c della casa in via Sibilla a Lilibeo presentano uno zoccolo rosso e una parete liscia e bianca coronata da cornici, cfr.: Toscano Raffa – Limoncelli 2011, 231. 233; La Torre 2011, 263 f., cui si rimanda per un'analisi dei sistemi decorativi di età ellenistica in Sicilia. Tuttavia, non risulta molto chiaro dall'analisi del pubblicato, quale fosse la decorazione della casa di Lilibeo, per la quale la descrizione più estesa – data in Griffo 2008, 97 f. („un alto zoccolo a rilievo di colore rosso segnava la parte inferiore, mentre l'alzato era ornato da cornici racchiudenti comparti quadrangolari") – si discosta da quella data da G. F. La Torre e sembra relativa ad una fase successiva al periodo ellenistico. Una decorazione analoga è documentata anche nell'ambiente 15 e nel *balneum* (vani 21 e 22) inserito all'inizio del II sec. a.C. nella Casa a Peristilio 1 di Monte Iato: Dalcher 1994 tav. 7, 3. 13; Brem 2000 tav. 27, 1. 29, 1.

[17] Nella Casa delle Nozze d'Argento (V, 2, i) e nella *domus* IX, 2, 10, lo zoccolo è rosso e la fascia bianca, cfr.: Laidlaw 1985, 112; Ehrhardt 2004, 56. 232 f.

[18] Cfr. Laidlaw 1985, 291. Lo stesso tipo di decorazione, si trova anche nella bottega I, 12, 10 per la quale, però, diversamente dalla IX, 6, f, non abbiamo la certezza che fosse, già nella prima fase, un ambiente aperto sulla strada.

[19] Laidlaw 1985, 28.

[20] Cfr. Guldager Bilde 1993; Wohlmayr 1991–92, 75–81. A Pompei, le decorazioni a schema decorativo semplice documentate tra le evidenze conservate nei livelli di I sec. d.C. e quelle ricostruite attraverso lo studio dei materiali di scavo, interessano quaranta ambiente.

[21] Bulard 1908, 99. 171 f.; Chamonard 1924, 360.

documentato nel vestibolo della Maison du Trident e nell'*oecus* g (I fase) della casa VI G del quartiere del teatro[22].

Le indagini delle fasi preromane condotte in diverse aree della città hanno fornito nuovi dati relativi anche alla decorazione dei soffitti delle case di età sannitica, per i quali è stato possibile documentare l'utilizzo di intonaci dipinti. Il motivo meglio attestato è quello del cassettonato, di cui si distinguono due tipi. Il primo è caratterizzato da cassettoni con al centro una rosetta gialla su fondo nero e delimitati da una serie di fasce di colore diverso, alcune arricchite da motivi decorativi che variano da un cassettone all'altro (Abb. 8). In questo primo tipo, il materiale in cui gli elementi rappresentati sarebbero realizzati non è definibile, potrebbe trattarsi di legno o pietra[23]. Nel secondo tipo, invece, il soffitto riprodotto è realizzato in legno, reso realisticamente con l'uso della pittura. Infatti, è possibile distinguere i diversi tipi di legno di cui sono fatti i listelli dei cassettoni, anche in questo caso arricchiti da cornici decorate con diversi ornamenti[24]. Un secondo motivo attestato a Pompei è quello dei cubi prospettici, documentato in alcuni frammenti che dovevano decorare il soffitto del tablino della Protocasa del Granduca Michele[25]. Tale motivo, nel sito vesuviano per il III e II sec. a.C., è documentato in pittura solo su zoccoli pertinenti a decorazioni di I stile[26].

A completare la conoscenza dell'apparato decorativo delle case di livello medio concorrono alcuni frammenti di lastre fittili policrome messe in luce nell'atrio della Protocasa del Granduca Michele (Abb. 9). L'analisi dei frammenti rinvenuti permette la ricostruzione di uno schema fisso per ciascuna lastra: una cornice gialla o rossa e due anthemia dimezzati che inquadrano due personaggi affrontati, vestiti di lunga *tunica* e berretto frigio, ed entrambi con le braccia protese verso uno scudo con testa di gorgone al centro[27]. Questi esemplari potrebbero rappresentare l'archetipo di una serie di lastre fittili la cui presenza a Pompei è documentata nella Casa del Criptoportico (I, 6, 2. 16) e nella Casa del Naviglio (VI, 10, 11)[28]. Alla decorazione del cortile della Protocasa, invece, apparteneva un gocciolatoio a forma di prua di nave (Abb. 10), dipinto, che trova confronto nei gocciolatoi del compluvio dell'atrio secondario della Casa del Menandro[29].

La conoscenza della decorazione parietale delle case di livello medio a Pompei in età ellenistica risente della selezione che nel corso del tempo è stata fatta di queste pitture, di frequente sostituite da nuove decorazioni nel corso delle successive ristrutturazioni. Meno spesso, invece, tale sostituzione ha interessato anche i pavimenti, dei quali, nella città vesuviana, si conservano numerosi esempi. Nel II secolo, particolarmente diffusi negli ambienti a carattere residenziale delle *domus* pompeiane di livello medio, sono i cocciopesti decorati con tessere bianche disposte secondo diversi motivi ornamentali[30]. Tali pavimenti, però, sono limitati quasi esclusivamente agli ambienti più rappresentativi dell'abitazione, mentre nelle altre stanze si fa più largo uso di pavimenti in terra battuta, come è stato possibile documentare grazie ai numerosi rinvenimenti effettuati nel corso delle indagini stratigrafiche eseguite nella città. Nella Protocasa del Granduca Michele, ad esempio, anche i cubicoli furono solo limitatamente ornati da cocciopesti e in uno di essi è stato rinvenuto un particolare tipo di battuto, il cui strato più superficiale è formato da carbonella ben compattata e polita mista a calce[31]. Si tratta di uno degli esemplari attualmente conosciuti più chiaramente riconducibili alla tipologia dei *pavimenta graecanica* descritta da Vitruvio, che ne fornisce le indicazioni per una corretta

[22] Cfr. Chamonard 1924, 28. 55 f.

[23] Questo primo tipo è documentato nella Protocasa del Granduca Michele (VI, 5, 5), dove decorava il soffitto dell'atrio durante la seconda metà del II sec. a.C.: D'Auria 2011, 454 f.

[24] Il secondo tipo è documentato nella *domus* VI, 16, 26–27 per la fase di fine III–inizio II sec. a.C.: Seiler 2010, 151 f.; Seiler 2011, 504 f.

[25] Cfr. D'Auria 2011, 455–457.

[26] Il motivo a cubi prospettici su zoccoli di I stile è stato rinvenuto nell'ambiente 7 della casa I,20,4, nelle *fauces* della Casa del Fauno, nel cubicolo c della Casa di *Sextus Pompeius Axiochus* (VI, 13, 19) e nel tablino della *domus* VI, 16, 19.

[27] Cfr.: Pesando 2006b, 48–51; D'Auria 2011, 457.

[28] Cfr. Maiuri 1933a, 274; Cassetta – Costantino 2006, 275; Pesando 2008, 167. Sulle lastre fittili rinvenute in Campania, si veda: Pellino 2006 dove sono presentati alcuni esemplari simili provenienti da *Aeclanum* e Armento.

[29] Maiuri 1933b, 202–204.

[30] Ben note sono tali tipologie decorative, sulle quali dunque non mi soffermerò in questa sede, essendo già state sufficientemente trattate nell'ambito della letteratura specialistica. Un recente contributo sui pavimenti utilizzati a Pompei in età ellenistica è in Pesando 2012.

[31] Per una descrizione della stratigrafia che caratterizza questo pavimento, rinvenuto nell'ambiente 5, si rimanda a D'Auria 2010, 46.

messa in opera e ne definisce le qualità: è un pavimento caldo e capace di assorbire velocemente qualsiasi liquido versato, che per questi motivi è tradizionalmente utilizzato dai greci nei triclini invernali[32].

I dati qui presentati hanno permesso di analizzare l'evoluzione del gusto delle classi medie pompeiane che, nel corso dell'età ellenistica, hanno rivolto la propria attenzione a mode decorative diverse. Essi, dunque, costituiscono un primo passo per comprendere la circolazione delle mode decorative in età ellenistica e la loro rielaborazione in ambito locale, in un giacimento così ricco dal punto di vista quantitativo quale è Pompei.

Bibliographie

Baldassarre 2001 — I. Baldassare, Alle origini del mosaico. Nuove conoscenze dai colloqui AISCOM, in: A. Paribeni (ed.), Atti del VII colloquio AISCOM, Pompei 22–25 marzo 2000, (Ravenna 2001) 7–10.

Brem 2000 — H. Brem, Das Peristylhaus 1 von Iaitas. Wand- und Bodendekorationen, Studia Ietina 7 (Zürich 2000).

Brun 2008 — J.-P. Brun, Uno stile zero? Andron e decorazione pittorica anteriore al primo stile nell'insula I 5 di Pompei, in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (ed.), Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma 1–3 Febbraio 2007 (Roma 2008) 61–70.

Bulard 1908 — M. Bulard, Peintures murales et mosaïques de Délos, MonPiot 14 (Parigi 1908).

Cassetta – Costantino 2006 — R. Cassetta – C. Costantino, La Casa del Naviglio (VI, 10, 11) e le botteghe VI, 10, 10 e VI, 10, 12, in: F. Coarelli – F. Pesando (ed.), Rileggere Pompei 1. L'insula 10 della Regio VI (Roma 2006) 243–333.

Chamonard 1924 — J. Chamonard, Exploration archéologique de Délos 8. Le quartier du théâtre, étude sur l'habitation délienne à l'époque hellénistique, Exploration archéologique de Délos 8 (Paris 1924).

Coarelli 1994 — F. Coarelli, Due fregi da Fregellae. Un documento storico della prima guerra siriaca?, in: Atti del convegno internazionale "Cicli figurativi in terracotta di età repubblicana", Chianciano Terme 1992, Ostraka 3/1, 1994, 93–108.

Coarelli – Pesando 2005 — F. Coarelli – F. Pesando, Il progetto Regio VI. Campagna di scavo 2004, RStPomp 16, 2005, 172–175.

Coarelli *et al.* 2003 — F. Coarelli – F. Pesando – A. Zaccaria Ruggiu, Progetto Regio VI. Campagna di scavo 2002 nelle insulae 2, 9, 3, 14, RStPomp 14, 2003, 292–296.

Dalcher 1994 — K. Dalcher, Das Peristylhaus 1 von Iaitas. Architektur und Baugeschichte, Studia Ietina 6 (Lausanne 1994).

D'Auria 2004 — D. D'Auria, Domus VI, 5, 5 (Casa del Granduca Michele), in: F. Coarelli – F. Pesando (ed.), Il progetto Regio VI. Campagna di scavo 2003, RStPomp 15, 2004, 162–167.

D'Auria 2005 — D. D'Auria, Domus VI, 5, 5 (Casa del Granduca Michele), in: F. Coarelli – F. Pesando – A. Correale (ed.), Il progetto Regio VI. Campagna di scavo 2004, RStPomp 16, 2005, 176–180.

D'Auria 2008 — D. D'Auria, Casa del Granduca Michele (VI, 5, 5–5.21), in: F. Pesando – F. Coarelli – F. Oriolo, Il progetto Regio VI. Campagna di scavo 2007, RStPomp 19, 2008, 104–106.

D'Auria 2010 — D. D'Auria, La Casa del Granduca Michele (VI, 5, 5), in: F. Pesando (ed.), Rileggere Pompei III. Ricerche sulla Pompei sannitica, Campagne di scavo 2006–2008 (Pompei 2010) 41–54.

D'Auria 2011 — D. D'Auria, La Protocasa del Granduca Michele (VI, 5, 5). Funzionalità degli ambienti, tipologie edilizie e decorazioni parietali, in: M. Torelli – G. F. La Torre (ed.), Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di studi, Messina 24–25 Settembre 2009, Archeologica 163 (Roma 2011) 447–458.

D'Auria 2012 — D. D'Auria, Spatial organisation in middle-class houses of III and II century B.C. at Pompeii. The example of Casa del Granduca Michele (VI, 5, 5), in: A. Anguissola (ed.), Privata luxuria – towards an archeology of intimacy. Pompey and Beyond, International Workshop, Center for Advanced Studies, Ludwig-Maximilians-Universität München, 24–25 march 2011 (Munich 2012) 131–142.

De Caro 1998 — S. De Caro, A proposito del «Proto Secondo Stile». Osservazioni sulle pitture della Tomba capuana detta «del Sacerdote Sannita», in: L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome, Rome 18 février 1994, CEFR 244 (Roma 1998) 161–174.

Ehrhardt 2004 — W. Ehrhardt, Casa delle Nozze d'argento (V 2, i), Häuser in Pompeji 12 (München 2004).

Esposito 2011 — R. Esposito, Decorazione parietale nella Protocasa del Centauro (VI, 9, 3), in: M. Torelli – G. F. La Torre (ed.), Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di studi, Messina 24–25 Settembre 2009, Archeologica 163 (Roma 2011) 437–446.

[32] Vitr., 7,4, 4–5. Altri battuti di questo tipo, a Pompei, sono stati intercettati sotto gli ambienti 5 e 25 della Casa del Fauno (Van Buren 1963, 402; Kraus 1976, 7–20) e nel cubicolo c della *domus* VI, 14, 40.

Griffo 2008 M. G. Griffo, Nuovi dati sull'edilizia di Lilibeo, in: E. Caruso – A. Spanò Giammellaro (ed.), Lilibeo e il suo territorio (Palermo 2008) 93–101.

Guldager Bilde 1993 P. Guldager Bilde, The international style. Aspects of Pompeian first style and its eastern equivalents, ActaHyp 5, 1993, 151–177.

Jackson 2009 H. Jackson, Erotes on the Euphrates. A figured frieze in a private house at hellenistic Jebel Khalid on the Euphrates, AJA 113, 2009, 231–253.

Laidlaw 1985 A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and architecture (Roma 1985).

Laidlaw 1991 A. Laidlaw, Report on punic plaster, in: F. Rakob (Hrsg.), Die deutschen Ausgrabungen in Karthago, Karthago 2 (Mainz am Rhein 1991) 215–228.

La Torre 2011 G. F. La Torre, Origine e sviluppo dei sistemi di decorazione parietale nella Sicilia ellenistica, in: M. Torelli – G. F. La Torre (ed.), Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di studi, Messina 24–25 Settembre 2009, Archeologica 163 (Roma 2011) 255–277.

Maiuri 1933a A. Maiuri, Studi e ricerche intorno alla "Casa del Criptoportico" in via dell'Abbondanza, NSc 1933, 252–276.

Maiuri 1933b A. Maiuri, La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria (Roma 1933).

Nappo 1993 S. C. Nappo, La casa Regio I, insula 20 n. 4 nelle sue fasi, in: L. Franchi Dell'Orto (ed.), Ercolano 1738–1988. 250 anni di ricerca archeologica, Atti del Convegno Internazionale, Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei 30 ottobre–5 novembre 1988, Monografie 6 (Roma 1993) 667–676.

Pellino 2006 G. Pellino, Rilievi architettonici fittili di età imperiale dalla Campania (Roma 2006).

Pesando 2005 F. Pesando, Il Progetto Regio VI. Le campagne di scavo 2001–2002 nelle insulae 9 e 10, in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (ed.), Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano, Atti del convegno internazionale, Roma 28–30 novembre 2002, Studi della Soprintendenza di Pompei 10 (Roma 2005) 82–92.

Pesando 2006 F. Pesando, Il 'secolo d'oro' di Pompei. Aspetti dell'architettura pubblica e privata nel II sec. a.C., in: M. Osanna – M. Torelli (ed.), Sicilia ellenistica, consuetudo italica. Alle origini dell'architettura ellenistica d'occidente, Atti del Convegno di Spoleto, complesso monumentale di S. Nicolò, 5–7 novembre 2004, Biblioteca di "Sicilia antiqua" 1 (Roma 2006) 229–232.

Pesando 2006b F. Pesando, Il progetto Regio VI. Campagna di scavo 2005, RStPomp 17, 2006, 48–55.

Pesando 2007 F. Pesando, Il progetto Regio VI. "I Primi Secoli di Pompei", Campagna di scavo 2006, le ricerche dell'Università di Napoli "L'Orientale", RStPomp 18, 2007, 111–112.

Pesando 2008 F. Pesando, Case di età medio-sannitica nella Regio VI. Tipologia edilizia e apparati decorativi, in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (ed.), Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma 1–3 Febbraio 2007, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 25 (Roma 2008) 162–170.

Pesando 2011 F. Pesando, Case d'età medio-sannitica nella Regio VI di Pompei. Periodizzazione degli interventi edilizi e decorativi, in: M. Torelli – G. F. La Torre (ed.), Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni, atti del Convegno di studi, Messina 24–25 Settembre 2009, Archeologica 163 (Roma 2011) 425–435.

Pesando 2012 F. Pesando, Pavimenti e mosaici nella Pompei sannitica. Nuovi dati dagli scavi nella Regio VI (2001–2010), in: F. Guidobaldi (ed.), XVII Colloquio dell'AISCOM. Atti del Convegno di Teramo, 10–12 marzo 2011 (Tivoli 2012) 535–546.

Pesando – Guidobaldi 2006 F. Pesando – M. P. Guidobaldi, Gli "Ozi" di Ercole. Residenze di lusso a Pompei e Ercolano (Roma 2006).

PPM G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e Mosaici I–X (Roma 1990–2005).

PPP I. Bragantini (ed.), Pitture e pavimenti di Pompei. Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale I–IV (Roma 1981–1992).

Sampaolo 2002 V. Sampaolo, Tombe campane, in: M. Napoli – A. Pontrandolfo (ed.), La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia. Atti del Convegno internazionale di studi in ricordo di Mario Napoli, Salerno-Paestum, 21–23 novembre 1996 (Paestum 2002) 81–92.

Seiler 2010 F. Seiler, Testimonianze singolari di pittura ellenistica a Pompei, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli, 17–21 Settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 147–158.

Seiler 2011 F. Seiler, Questioni intorno a un complesso di pitture ellenistiche singolari a Pompei, in: M. Torelli – G. F. La Torre (ed.), Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di studi, Messina 24–25 Settembre 2009, Archeologica 163 (Roma 2011) 499–517.

Torelli 2011 M. Torelli, Dalla tradizione 'nazionale' al Primo Stile, in: M. Torelli – G. F. La Torre (ed.), Pittura ellenistica in Italia e Sicilia. Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di studi, Messina 24–25 Settembre 2009, Archeologica 163 (Roma 2011) 401–413.

Toscano Raffa – Limoncelli 2011
A. Toscano Raffa – M. Limoncelli, Una proposta di ricostruzione 3d dei sistemi decorativi della casa 1 di Finziade (Licata-AG), in: M. Torelli – G. F. La Torre (ed.), Pittura ellenistica in Italia e

Sicilia. Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di studi, Messina 24–25 Settembre 2009, Archeologica 163 (Roma 2011) 227–240.

Weber 1985 B. F. Weber, Die Grabung im Heroon III, IstMitt 35, 1985, 24–38.

Wirth 1931 F. Wirth, Wanddekorationen ersten Stils in Athen, AM 56, 1931, 33–58.

Wohlmayr 1991–92 W. Wohlmayr, Zum Zonenbau des Ersten und frühen Zweiten Stils der Wandmalerei, ÖJh 61, 1991–92, 75–98.

Abbildungen

Dora D'Auria
MAE, équipe ESPRI
boite 9, 21 av. de l'Université
F – 92000 Nanterre

Fernanda Cavari – Fulvia Donati

Rappresentazioni e composizione delle imitazioni marmoree nella pittura di I Stile dall'Etruria romana

(Taf. XVII–XX, Abb. 1–10)

Abstract

Before the introduction and diffusion of coloured "marbles" used for architectural decoration in the Roman era, their imitation in mural paintings was very widespread in Italy as well as all throughout the Mediterranean area.

Among the various examples of the First Style in Etruria, which have until now been discovered both in public buildings and in private houses and can be dated to the late 2nd and the early 1st century BC, the mural decorations recently brought to light during the excavations of the so called Le Logge building at Populonia (Piombino-LI) are especially noteworthy both for the variegated marbling as well as for the structural articulation.

The reconstructed wall paintings coming from the Sanctuary B of Volterra (PI) display a less elaborate pattern, in which isodomic relief panels brightly painted in solid colours are predominant, whereas the *triclinium* of the House of the Skeleton at Cosa (GR) again shows painted imitations of real types of marbles, though less numerous than the Populonia (LI) ones and arranged in a less elaborate scheme.

The differences shown by these examples reflect the various coexisting trends of the "Zeitstil": it was up to the patron to decide both on the general arrangement of the decoration as well as on the specific selections of the marbling of ashlar masonry, according to the availability of economic resources and on the importance (or representative value) of the various buildings.

In accordance with literary sources and archaeological evidences this fact suggests the usage of models/catalogues (e.g. a sort of copybooks made of papyrus scrolls) and the work of travelling painters particularly trained in reproducing the precious eastern marbles exhibited (e.g. alabaster) in Hellenistic palaces and tombs.

Premessa

In un momento antecedente all'introduzione e diffusione dei marmi colorati, nella decorazione architettonica di età romana, si assiste alla loro imitazione nella pittura murale[1], in Italia, come nel resto del bacino Mediterraneo, realizzata spesso con notevole fedeltà di dettaglio ai litotipi prescelti, selezionati fra le qualità più pregiate. Decorazioni in I stile, finora note nell'Etruria romana, sono limitate ai siti di Cosa, Volterra e Populonia, in contesti pubblici e privati datati tra la seconda metà del II e l'inizio del I sec. a.C., seppure non manchino precedenti illustri nella pittura funeraria etrusca, come è il caso della Tomba François di Vulci.

[1] Riguardo al noto passo di Vitruvio (VII, 5, 1 … *crustarum marmorearum varietates* ...) cfr. le considerazioni di Rouveret 2002, 109–111.

Il complesso delle Logge di Populonia

Dall'edificio delle "Logge" di Populonia proviene uno straordinario campionario di rappresentazioni di tipi marmorei che costituisce forse l'esempio più ricco tra quelli recentemente portati all'attenzione, assegnabile all'ultimo quarto del II secolo a.C.

La decorazione è riferibile a un ambiente soprastante la sostruzione ad arcate cieche del monumentale edificio sulla sommità dell'acropoli, interpretato come complesso sacro a più terrazze sul modello dei complessi santuariali di epoca repubblicana[2]. Il materiale, recuperato in crollo nel vano inferiore e al momento solo in parte ricostruito, è stato analizzato in precedenti contributi[3]: esso comprende sia il rivestimento di pareti e soffitto, completo di cornici ed elementi plastici in stucco (es. loggiato superiore, false porte, mensole, cassettonato), che il pavimento a mosaico con emblema centrale in *sectile* con motivo a cubi prospettici (Abb. 1).

Le porzioni finora assemblate hanno permesso di individuare almeno una ventina di tipi marmorei[4]. Alcuni di questi si lasciano identificare con maggiore sicurezza in quanto riproduzioni più fedeli al campione reale[5]; fra questi si contano almeno cinque varietà di alabastro riferibili a litotipi provenienti da cave egiziane o dell'Asia Minore come ad esempio l' Alabastro cotognino, l'Alabastro fiorito o il tipo listato, presenti in percentuale apparentemente più rilevante rispetto agli altri tipi marmorei (Abb. 2). Dalle partizioni ricostruite si osserva come l'Alabastro cotognino e l'Alabastro fiorito ricorrano in particolare nel bugnato isodomo superiore che simula la parete di fondo di un loggiato, scandito da semicolonne corinzie in stucco, secondo uno schema diffuso in età ellenistica, ad es. a Delo, Cnido, Beyrouth, Eritrea, Mileto[6], e attestato precedentemente in Grecia anche nelle facciate monumentali delle tombe macedoni[7] e in complessi sacri come lo Hieròn di Samotracia[8].

Si riscontrano poi almeno quattro varietà di brecce policrome, pertinenti alla zona degli ortostati, che poggiavano su un basso plinto nero, tra cui, con buona probabilità, la Breccia pavonazza di Ezine e la Breccia verde di Egitto (o *lapis hecatontalithòs*), accanto a una specie di marmo con inclusi fossili conchigliari e cemento rosso, assimilabile al tipo noto nella tradizione romana come Occhio di pavone pavonazzo (Abb. 3). Riconoscibilissimo per le strie longitudinali bianche su fondo verde è poi il Cipollino verde dall'Eubea, rappresentato nelle due varietà ad accentuata scistosità ondulata (simile al legno) e in quella a bande più larghe, e il Cipollino rosso (*marmor Iassense*).

Altre tipologie sono di più difficile identificazione nei campionari a noi noti, come un litotipo a fondo nero con elementi circolari concentrici – forse riconducibile per le venature alla serie degli alabastri – oltre ad altre varietà di conglomerati a colori vivaci di grande effetto decorativo (Abb. 4). Ma se è ragionevole pensare che anche le zone a campitura uniforme imitassero specie marmoree (ad esempio il Nero antico), il riferimento al porfido, marmo pregiato al pari dell'alabastro (Lucan., *Phars*. X, 114–116), potrebbe essere riconosciuto nei campi monocromi della parte mediana, dipinti in tonalità di rosso scuro, seppure reso in modo non del tutto corrispondente al campione reale ma visivamente efficace.

Analogamente, nelle lunghe bugne monocrome dipinte con il prezioso rosso cinabro[9], che separano la parte superiore della parete da quella mediana e il cui modulo è ricostruibile con esattezza (cm 94 x 24), (Abb. 5), si può forse identificare un marmo a tessitura compatta come il Rosso antico; l'impiego di tale pigmento rosso anche nei listelli che profilano i pannelli in alabastro rimanda infatti alle associazioni coloristiche documentate di frequente nei *sectilia* marmorei[10].

---

[2] Lo scavo è stato condotto a partire dal 2000 dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana in collaborazione con le Università di Pisa, Siena e Roma Tre; per una sintesi dei dati cfr. Manacorda *et al.* 2007, con bibl. prec.

[3] Cavari – Donati 2002; *eaed.* 2004; *eaed.* 2005; Cavari 2006; Donati – Cavari 2007.

[4] Un primo censimento delle imitazioni marmoree populoniesi è stato condotto nell'ambito di una tesi di Laurea (Siena, a.a. 2002–2003 rel. D. Manacorda); Bartali 2005.

[5] Cfr. Gnoli 1971; Borghini 1992; Dolci – Nista 1992; Pensabene – Bruno 1998; Lazzarini 2002; *id.* 2004; *id.* 2007.

[6] Bruneau – Ducat 1983, 87; Alabe 1993, 2. 143; Bingöl 1988, 513–516; Weber 1985, 36. pl. 12; Love 1972, pl. 81.

[7] Andronikos 1984.

[8] Lehmann 1964; *id.* 1969; Barbet 1985, 14.

[9] Come evidenziato dalle analisi archeometriche condotte presso il Laboratorio di Spettroscopia Laser Applicata, Istituto per i Processi Chimico-Fisici del CNR, Area della ricerca di Pisa; Cavari *et al*. 2008.

[10] De Angelis d'Ossat 2005, 86.

Spicca in ogni caso, nella campionatura presentata, la prevalenza dei marmi variegati rispetto agli elementi trattati a fondo monocromo, predominanti invece nella maggior parte degli esempi noti di I Stile (v. *infra*), nei colori rosso, giallo, nero e verde; la distribuzione delle marmorizzazioni nel contesto della parete andrà più attentamente valutata in rapporto ai modelli di strutture architettoniche reali. Un altro segno distintivo è la presenza di alcuni litotipi policromi che sembrano del tutto assenti nei coevi esemplari di Pompei – dove prevalgono piuttosto le brecce, realizzate per lo più in maniera poco naturalistica: la lumachella ad esempio compare solo nel cubicolo "g" della Casa del Cenacolo (V 2, h), raffigurata molto fantasiosamente e con forme conchigliari del tutto diverse da quelle dell'esemplare populoniese, che presenta invece una perfetta aderenza al litotipo reale.

Si osserva poi come i marmi rappresentati risultino in maggioranza rèferibili a tipi di provenienza dal bacino greco-orientale: Grecia insulare e continentale, Asia Minore e alto Egitto, mancando varietà che saranno imitate di preferenza negli stili pittorici successivi come ad esempio il Giallo antico brecciato di Chemtou, il Pavonazzetto, il Proconnesio striato e i graniti, che, nella piena età imperiale, circolavano ormai comunemente a Roma[11]; la selezione operata pare inoltre privilegiare marmi di comprovato valore simbolico quali segni di potere, attestati dalle fonti in contesti elevati come i palazzi dei monarchi ellenistici.

Altri contesti in Etruria

Dagli edifici a carattere pubblico e privato della colonia di Cosa (Ansedonia, Gr), che con Populonia condivide il momento della maggiore espansione nel corso del II sec. a.C. e la fase di ripiegamento successivo alle ritorsioni sillane, provengono altre attestazioni di I stile: in particolare dal triclinio (amb. 11) della Casa dello Scheletro, assegnata ai primi del I sec. a.C., proviene un esempio abbastanza integro, seppure con pellicola pittorica in cattivo stato di conservazione, messo in luce negli anni '60 dalla Scuola Americana[12]. La parete ricomposta nel locale Antiquarium (Abb. 6a) richiama i grandi pannelli marmorizzati della decorazione di Populonia, soprattutto nella scelta delle specie di alabastri fioriti nei toni di colore rosso scuro, mentre nella resa dei particolari (es. le sfrangiature ondulate, definite come "alabastro coralliforme")[13] risente da vicino dell'esempio della Casa del Fauno (*fauces*). Altri elementi, quali il fregio figurato, oggi scarsamente leggibile (Abb. 6b), e la fascia a meandro indicano la raffinatezza di concezione oltre che la chiara ascendenza greca del modello[14].

A questa testimonianza se ne è aggiunta più di recente un'altra assai significativa, dalla ripresa degli scavi di M. Cristofani[15] al complesso santuariale dell'acropoli di Volterra[16]; in particolare un piccolo ambiente (settore R) di un edificio considerato annesso al tempio B ha restituito tre pareti, di cui una esposta al Museo Guarnacci di Volterra (Abb. 7), assegnabile a una fase più o meno coeva all'esempio di Populonia, nell'ambito della seconda metà del II sec a.C. Sulle superfici polite e lucenti, trattate a forti contrasti, prevalgono quasi ovunque litotipi monocromi, nei colori nero, rosso, verde e giallo, sia nella parte superiore della parete, con filare di bugne di testa e di taglio, che in quella mediana con ortostati negli stessi colori. Alquanto ridotta la presenza di marmorizzazioni variegate limitate solo alla parte inferiore della parete, riconducibili per altro a campioni non immediatamente identificabili: nella fascia piana di separazione fra ortostati e alto zoccolo si osserva infatti una tipologia di marmo dal cemento marrone chiaro striato da sottili vene capillari rosse che probabilmente imita una varietà di alabastro listato, mentre lo zoccolo è trattato a fondo giallo con spruzzature puntiformi di verde e venature ondulate rosso ocra, in riferimento a un litotipo non precisabile, verosi-

---

[11] Cfr. a questo proposito le osservazioni di Guidobaldi – Olevano 1998, 231 f.; Allag – Monier 2004; Dubois-Pelerin 2008, 168–170.

[12] Brown 1960; *id.* 1967; *id.* 1980, 67–69; Bruno 1969; Bruno – Scott 1993.

[13] Eristov 1979, 769, 2.

[14] Questi motivi decorativi caratterizzano ad esempio le pareti della Casa della Collina e di *Dionysos* a Delo (Chamonard 1924, tav. 18. 49).

[15] Frammenti riferibili a una decorazione di I stile furono rinvenuti negli anni Sessanta in uno strato di riempimento nell'area antistante alla fronte del tempio B: in essi, pur trattandosi di materiale assai frammentario e sporadico, si riconoscono imitazioni di marmi variegati tra cui l'alabastro, cfr. Michelotti 1973, 170–218, in part. 200–202.

[16] Lo scavo sull'acropoli di Volterra, ripreso a partire dalla fine degli anni '90 e tuttora in corso, è condotto da M. Bonamici dell'Università di Pisa; cfr. Bonamici 1997, 315–332; *ead.* 2003, 155–160.

milmente granito. Anche in questo caso, come a Populonia, si potrebbe ipotizzare che i pannelli monocromi, diffusi del resto assai comunemente in tutta l'area mediterranea, riproducessero altrettante varietà di marmi o calcari colorati (diaspri?), a tessitura omogenea, originariamente messi in opera nelle architetture di riferimento.

La scansione in pannelli sullo zoccolo è ottenuta esclusivamente da un motivo di candelabri vegetali neri dall'esile fusto, dove il colore campisce una linea verticale trattata preliminarmente in incisione, con terminazione a doppia voluta per i quali si sono richiamati modelli orientali.

Un precedente illustre per gli esempi sopra citati è costituito dalla decorazione in stile strutturale della camera posteriore della Tomba dei *Saties* (o Tomba François) di Vulci (seconda metà del IV sec. a.C.), più nota per il celebre ciclo figurato[17], che ancora conserva *in situ* al di sopra dei letti funebri, due filari di blocchi isodomi dipinti di nero, rosso e giallo su uno zoccolo marmorizzato con venature rosse su fondo chiaro[18] (Abb. 8). Nel dròmos di accesso è visibile invece un alto zoccolo rosso sormontato da fregio plastico a onda corrente[19]. Il repertorio ornamentale della tomba, che oltre alla raffigurazione di una canonica muratura isodoma policroma[20] presenta motivi decorativi, quali il meandro prospettico, il motivo a squame variopinte (sul toro che corre sotto l'imposta del tetto della camera centrale)[21] e quello a onde correnti, sopra citato, testimonia, già in ambito culturale ancora prettamente etrusco, l'adozione di quel comune linguaggio artistico diffuso in tutto il bacino del Mediterraneo tra la metà del IV e il II secolo a.C.[22].

Confronti nell'Oriente ellenistico e nell'Italia centromeridionale

Il gusto per le marmorizzazioni policrome è attestato diffusamente in ambiente greco, dove sembra presente fin dall'inizio dello stile strutturale[23]; in particolare elemento marcatore è la ricorrenza dell'alabastro, riconoscibile nelle superfici screziate con venature concentriche intorno a nodulo centrale, che abbiamo visto prevalente nelle pitture di Populonia e Cosa, dove la sua rappresentazione trova i confronti più stretti in esempi coevi o di poco precedenti, come in alcune case ellenistiche a Delo[24], nel Palazzo IV di Pergamo[25], e in un ambiente (A) dell'edificio I del complesso ellenistico nel centro di Beyrouth[26] (Abb. 9). Frequente e assai diffusa risulta anche l'imitazione delle brecce policrome attestate pressoché ovunque (Atene, Delo, Alessandria, Panticapeo, Priene e Pergamo, Pella, ecc.) con rese più o meno realistiche ma sempre di grande effetto decorativo[27].

Un riferimento immediato offrono le riproduzioni in pittura sulle pareti di alcune tombe di Alessandria del III e II sec. a.C., ad esempio nella necropoli di Moustafà Pasha, ma anche in quelle di Hadra e Anfushi (ipogeo 5, camera 4) e negli ipogei di Sidi Gaber (con ortostati a finto alabastro giallo scuro, grigio e verde) che dovevano tradurre in forma pittorica i materiali utilizzati realmente nella costruzione di edifici residenziali o monumenti funerari. Eccezionale a questo proposito è il monumento, identificato da Adriani come tomba di Alessandro nel Cimitero Latino di Alessandria, costituito da sei grossi monoliti di alabastro coto-

[17] Moretti Sgubini 2004.
[18] Steingräber 1985, 66; Baldassarre *et al.* 2002, 34–39.
[19] La stessa decorazione con zoccolo rosso e il motivo a onde correnti, prive però di rilievo, si ritrova nella Tomba 1 della necropoli delle Grotte a Populonia datata tra la fine del IV e i primi del III secolo a.C.; cfr. Romualdi 2003, 111.
[20] Nell'ambito della pittura funeraria etrusca un altro esempio di muratura a blocchi dipinta si trova nella Tomba dei Festoni a Tarquinia, datata al III–II sec. a.C.; Steingräber 1988.
[21] V. case di Delo, Bulard 1908.
[22] Steingräber 2001; *id.* 2006, 281–284.
[23] Sono attestate ad es., già nel IV sec. a.C., in una tomba a camera di Olinto e nella Casa dei Mosaici di Eretria; cfr. Tarditi 1990, 24.
[24] Alabe 1993; Bulard 1908; Chamonard 1924, 358.
[25] Kawerau – Wiegand 1930, 60; Boehringer – Krauss 1937.
[26] Aubert – Eristov 2001.
[27] Di recente rinvenimento sono a questo proposito i frammenti con imitazione di breccia policroma, tra fregi a ovuli e a *guilloche*, dall' Edificio 6 a Efeso; Tober 2007, 418 f. Abb. 1a; *ead.* 2010, 31.

gnino, che costituivano pareti, soffitto, architrave e pavimento, le cui superfici interne erano levigate e lucidate in modo da esaltare la bellezza delle venature della pietra[28].

Gli autori antichi del resto, in più occasioni, mettono in risalto il lusso denotato dall'impiego di rivestimenti marmorei (es. *Plin.*, *NH* 35, 2–3: *alexandrina marmora*) all'interno dei palazzi principeschi ellenistici[29], come il palazzo di Mausolo ad Alicarnasso[30], la reggia di Verghina di Antigono[31] o il più tardo palazzo di Cleopatra con pareti e pavimenti di alabastro e porfido (*Lucan.*, *Phars.* X, 114–116: *purpureusque lapis, totaque effusus in aula calcatur onix*)[32].

Su suolo italico i confronti più significativi, quasi mai paragonabili alla qualità e varietà dell'esempio populoniese[33], vengono – non a caso – da contesti alti, come la decorazione, riferibile alla fase di prima metà del II sec. a.C., del Tempio dei Castori a Roma, soprattutto per la resa dell'alabastro cotognino, caratterizzata da striature concentriche color miele su fondo bianco e dalla presenza del listello ribassato di contorno in rosso cinabro[34].

Nei contesti vesuviani è la prestigiosa Casa del Fauno (VI 12, 2) a Pompei[35], con l'articolata composizione plastica e le raffinate marmorizzazioni delle *fauces*, a presentare i confronti più pertinenti rispetto agli altri esempi di I stile come, per citarne solo alcuni, la casa dei Quattro Stili, la Casa del Cenacolo, la Casa del Naviglio o di *Cipius Pamphilus*[36] nonché i frammenti sporadici, di ottima conservazione, provenienti dagli scarichi sotto la Casa di Championnet (VIII 2, 1)[37]. Si segnalano poi altri esempi pompeiani, frutto di ricerche più recenti, o ancora in corso, fra cui una porzione ricostruita[38] proveniente dai nuovi scavi della Casa del Naviglio con due piccoli pannelli contigui che imitano una breccia e un alabastro listato a fondo viola con vistose screziature, sormontato da fregio popolato di uccelli, considerato quale esempio precoce di I stile (III sec. a.C.?)[39] e la decorazione dal portico del Tempio di Venere con bugne a specchiatura semplice a fintomarmo, relativa alla fase di fine II sec. a.C.[40]. Interessanti risultati in tal senso vengono infine dagli ultimi scavi di case ellenistiche di Pompei (es. Casa del Granduca Michele) illustrati in questo stesso Convegno[41].

Ancora nell'Italia centrale (es. villa Prato a Sperlonga[42], santuario della *Fortuna Primigenia* a Palestrina[43]) e meridionale (es. necropoli di Monte Sannace[44], Villa di San Vito a Salapia[45]), tra III e II secolo a.C., sono attestate marmorizzazioni realizzate secondo convenzioni simili e con l'alabastro che ricorre quasi sempre come elemento caratterizzante.

[28] Adriani 1966, 140–143 nr. 89 tav. 61–63; Bonacasa – Di Vita 1984; Bonacasa 1991; Adriani 2000. Quanto ci dicono le fonti (es. Suet., Cass. Dio.) circa il fatto che il monumento di Alessandro era oggetto di visita da parte di principi e imperatori romani, fra cui Cesare, Ottaviano e Caligola (cfr. De Angelis d'Ossat 2005, 81–87, nota 14) si doveva verificare anche precedentemente, circostanza significativa per la trasmissione del modello.

[29] L'impiego di materiale lapideo pregiato risulta attestato, già nel Palazzo di Knossos, a Ninive, e nel Tesoro di Atreo di Micene, cfr. Klemm – Klemm 1992. Lo stesso uso ricorre anche nel tempio del faraone Kefren a Giza e in blocchi nella costruzione di tempietti come quello di Amenotep I/Tutmosi I e III di Karnak, cfr. Lazzarini 2002, 241.

[30] Il rivestimento del palazzo di Mausolo (prima metà IV secolo a.C.) con lastre di marmo proconnesio è il più antico esempio noto a Plinio (Plin, HN 36, 6).

[31] Nel palazzo, datato al III sec. a.C., le soglie erano in marmo pentelico; Pensabene 1998, 334.

[32] De Angelis D'Ossat 2005, 80–87.

[33] Occorre sottolineare come la gran parte dei confronti esaminati al di fuori di Pompei siano stati spesso rinvenuti in giacitura secondaria o in condizioni tali da non consentirne il recupero sistematico, oltre che talvolta editi in maniera incompleta.

[34] Guldager Bilde – Slej 1992; Guldager Bilde 1993. Notevole è anche l'analogia delle cornici modanate in stucco rinvenute in associazione ai frammenti marmorizzati.

[35] Zevi 1996.

[36] Cfr. Laidlaw 1985.

[37] De Vos 1977, 33.

[38] Esposto nella Mostra "Roma, la pittura di un impero", (Roma, Scuderie del Quirinale 2009), cfr. Papini 2009, 265.

[39] Cassetta – Costantino 2006, 328.

[40] Varriale 2010.

[41] Scavi di F. Pesando, cfr. contributo di D. D'Auria in questo volume.

[42] Broise – Lafon 2001, 131–144.

[43] Caputo 1990–1991.

[44] Ciancio 1986.

[45] Marin 1964. Il materiale, di grande interesse, purtroppo non è stato adeguatamente edito.

Infine anche la Sicilia offre un'ampia documentazione[46] tra cui spiccano gli esempi della villa di Capo Soprano a Gela[47] e la Casa a peristilio 1 di Monte Jato[48].

Conclusioni

Se dunque, all'epoca in cui si realizzarono i cicli decorativi fin qui illustrati, ancora non erano diffusi in Italia i marmi colorati[49], introdotti a Roma per il rivestimento di interni solo a partire dall' età cesariana e limitati inizialmente a grandi elementi architettonici – mentre circolavano ed erano tesaurizzate suppellettili di pregio in marmo e pietre dure[50] – appare evidente che in Italia le prime imitazioni marmoree si rifanno a un repertorio pittorico ormai consolidato di provenienza greco-orientale[51].

Abbiamo già ricordato come gli autori antichi in più occasioni ci parlino chiaramente dell'impiego di rivestimenti marmorei all'interno dei palazzi principeschi ellenistici, a loro volta modello per le residenze dell'élite di potere sempre nell'Oriente ellenistico. Se il marmo, nell'accezione comunemente usata, e in seguito la sua rappresentazione illusionistica, è comunque un marcatore di status – per rarità e costi legati all'estrazione, al trasporto e alla mano d'opera – ricorrente in prevalenza è l'alabastro, che aveva forse le sue officine di lavorazione nel centro di Alessandria, simbolo per antonomasia di bellezza e ricchezza, materiale incorruttibile (*Plin.*, *NH*, 36, 60), segno regale nell'Egitto faraonico e tolemaico[52] di cui si è riscontrata una netta predominanza nelle marmorizzazioni delle tombe delle necropoli di Alessandria[53]. In Italia esso si trova imitato ancora nella prima fase del II stile e successivamente non fa più parte del repertorio delle pietre rappresentate e più in voga (come ad es. il giallo antico)[54].

In particolare il caso dell'ambiente delle Logge di Populonia rivela, nel quadro attuale delle conoscenze, una straordinaria abilità nella riproduzione di varietà di tipi marmorei, con attenzione alla contrapposizione cromatica degli elementi nonché a una distribuzione precisa nel testo della parete. Tale testimonianza, che andrà letta più in profondità nel quadro offerto dalle ricerche, in relazione ai probabili committenti degli edifici sacri presenti sul sito dell'acropoli e sulla loro destinazione e funzione, viene a situarsi in una fase intermedia fra le attestazioni note su suolo greco e l'adozione dello stile in ambiente italico, che troverà successivi riflessi in esempi di edilizia residenziale di alto livello, come la Casa dei Grifi, o la Casa di Augusto sul Palatino.

Si avvalora pertanto l'ipotesi, già in altre sedi avanzata, di una sua attribuzione a maestranze greche[55] o di cultura greca, che avevano buona conoscenza dei litotipi di riferimento e un notevole bagaglio di esperienza artigianale in queste forme del rivestimento, che utilizzavano convenzioni codificate dei principali tipi di imitazioni marmoree richieste, espresse da modelli disegnativi. Illuminante a questo proposito è la testimonianza offerta dal Papiro greco di Zenone (P. Cair. Zen. 59, 445)[56] – riferibile alla metà del III sec.

[46] La Torre 2011.

[47] Pilo 2006.

[48] Isler 1985, 48–51; Brem 2000.

[49] Guidobaldi – Olevano 1998, 231; Pensabene 1998, 333–373.

[50] Es. vasi in onice, agata, calcedonio e marmo, sarcofagi in alabastro; cfr. Gasparri 1975. Vasetti rituali (*alabastra*) di alabastro cotognino sono frequentemente attestati nelle sepolture etrusche e romane, Lazzarini 2002, 241; fra i materiali rinvenuti a Tebe dalla missione di I. Rosellini, cfr. vasetto con coperchio per kohl in alabastro rosso dalla tomba della nutrice della figlia del faraone Taharqua, oggi al Museo Archeologico di Firenze, Guidotti 2000, 129–131; interessante anche il caso in cui l'imitazione pittorica delle pietre variegate compare su contenitori ceramici: vedi esemplari esposti nella sezione egizia del Museo Archeologico di Firenze (Guidotti 1991).

[51] Per le decorazioni pavimentali e parietali della Casa del Fauno a Pompei è stato prospettato un atelier di provenienza alessandrina (Zevi 1996; Harari 2001). Nel Museo greco-romano di Alessandria i numerosi frammenti architettonici in stucco testimoniano anche la presenza di una forte tradizione nell'arte della modellazione plastica (Pensabene 1991). Cfr. anche Guimier *et al.* 2001.

[52] Daszewski 1982, 399–401 fig. 13–15; Dubois – Pelerin 2008, 130.

[53] Gnoli 1971, 184 f. 216.

[54] De Vos 1977, 29.

[55] La presenza di artisti asiatici in Italia è accertata, almeno dalla prima metà del II sec. a.C., nel caso del pittore *Marcus Plautius*, autore dei dipinti del Tempio di Giunone Regina a Ardea, cfr. Coarelli 1977, 1–23.

[56] Cfr. Preaux 1947, 40; Nowicka 1984; Anguissola 2006, 129.

a.C. – il quale ci presenta il *milieu* culturale e artistico occasionato dai lavori per la costruzione della città di Philadelphia nel Fayum, nuovo centro amministrativo voluto dal sovrano Tolomeo Filadelfo. Fra i diversi artigiani greci arrivati da Alessandria troviamo menzionato il pittore Teofilo, autore di dipinti su tavola e decoratore di interni, cui il committente richiede la realizzazione di decorazione pittoriche di alcune stanze in stile strutturale per le dimore di agiati funzionari greci, con relativo preventivo di spesa. Non adeguatamente messo finora in risalto è che, nella precisione di dettaglio delle prestazioni richieste al pittore, vengono espressamente menzionate stesure in colore variegato con ogni probabilità da intendere come superfici a fintomarmo (gr. *thrànos poikìlos* = banda variopinta); mentre l'espressione gr. *phleboperimètrion* (= con vene tutto intorno?) fa pensare all' imitazione dell'alabastro. Alla fine viene specificato che la pittura della vòlta dovrà essere conforme al modello presentato (*paràdeigma*). Risulta pertanto del tutto plausibile l'utilizzo di campionari con modelli grafici anche per la partizione della parete e le relative marmorizzazioni, che il committente poteva scegliere come in un moderno catalogo[57]. L'associazione a Populonia di numerosi e diversi tipi di marmi, che al momento non appaiono compresenti in altri contesti, rafforza l'ipotesi che nella scelta della decorazione determinante fosse l'intervento del committente che concorreva così a creare, all'interno di una struttura decorativa consolidata, innumerevoli varianti.

Il quadro si adatta bene anche agli esempi analizzati in Etruria, in cui le diverse soluzioni decorative riscontrate sottolineano nel contempo il loro pieno inserimento nelle correnti stilistiche dell'epoca: per il contesto santuariale dell'acropoli di Volterra è stato richiamato un *atelier* di provenienza greca, ipotesi plausibile anche per l'esemplare della Casa dello Scheletro di Cosa, dove, accanto alla canonica distribuzione degli elementi di muratura isodoma, con prevalenza di imitazioni dell'alabastro, è presente un repertorio decorativo di chiara ascendenza greca (es. fregio figurato e a meandro). Ciò si verifica anche negli altri contesti italici analizzati (in Lazio, Campania, Puglia, Sicilia, ecc.), dove la scelta di schemi e motivi ornamentali, in una generale ispirazione al lusso del mondo greco-orientale, dipendeva dalla committenza e dalla valenza rappresentativa dell' edificio.

É stato del resto più volte osservato come una vocazione ellenizzante contraddistingua la classe dirigente romana negli anni prima della fine della repubblica, e come per committenze di tono alto essa attinga al repertorio decorativo greco, sia per contesti di tipo domestico che pubblico o funerario, con schemi di impostazione comuni e costanti in tutto il Mediterraneo[58].

Bibliographie

Adriani 1963–1966 — A. Adriani, Repertorio d'Arte dell'Egitto greco-romano, serie C (Palermo 1963–1966).

Adriani 2000 — A. Adriani, La Tomba di Alessandro. Realtà ipotesi e fantasia (Roma 2000).

Alabe 1993 — F. Alabe, La peinture des maisons à Délos. Banalité décorative hellénistique (Thèse de Doctorat, Paris 1993).

Allag – Monier 2004 — C. Allag – F. Monier, La représentation des roches décoratives dans la peinture murale romaine, in: P. Chardron-Picault (dir.), Les roches décoratives dans l'architecture antique et du haut Moyen Âge, Archéologie et histoire de l'art 16 (Paris 2004).

Andronikos 1984 — M. Andronikos, Vergina. The Royal Tombs and the Ancient Town (Athens 1984).

Anguissola 2006 — A. Anguissola, La bottega dell'artista, in: C. Gallazzi – S.Settis (ed.), Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano, Catalogo della Mostra, Torino, Pallazzo Bricherasio 8 febbraio – 7 maggio 2006 (Milano 2006) 124–131.

Aubert – Eristov 2001 — C. Aubert – H. Eristov, L'habitat hellénistique de Beyrouth et son décor. Site du Petit Sérail, in: A. Barbet (éd.), La Peinture funéraire antique. Actes du VII^e Colloque de l' AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal-Vienne (Paris 2001) 211–214.

Baldassare *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo antico (Milano 2002).

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Bartali 2005 — L. Bartali, Pittura di I stile a Populonia. Repertorio delle imitazioni marmoree, in: M. L. Gualandi – A. Camilli (eds.), Materiali per Populonia 4. Quaderni del Dipartimento di archeologia e storia delle arti, sezione archeologia, Università di Siena 61 (Firenze 2005) 135–142.

[57] Cfr. Mulliez-Tramond 2010, 809–811 ipotizza l'uso da parte degli artigiani decoratori di campioni marmorei, se non di *carnets* dei motivi più in voga; cfr. anche Vander Kelen 1998.

[58] Bragantini 2002, 125–132.

Bezerra de Meneses 1970 U. Bezerra de Meneses, Le revêtement mural, in: P. Bruneau, L'Ilôt de la Maison des Comédiens, Délos 27, 1970, 151–153.

Bingöl 1988 O. Bingöl, Der erste Wanddekoration-Stil in Erythrai, AA 1988, 501–522.

Boehringer – Krauss 1937 E. Boehringer – F. Krauss, Das Temenos für den Herrscherkult, AvP 9 (Berlin 1937).

Bonacasa 1991 N. Bonacasa, Un inedito di Achille Adriani sulla Tomba di Alessandro, in: S. Stucchi – M. Bonanno Aravantis (ed.), Giornate di Studio in onore di Achille Adriani. Roma 26–27 novembre 1984, Studi Miscellanei 28 (Roma 1991) 3–19.

Bonacasa – Di Vita 1984 N. Bonacasa – A. Di Vita (ed.), Alessandria e il mondo ellenistico-romano, Studi e Materiali 5 (Roma 1984).

Bonamici 1997 M. Bonamici, Un affresco di I stile dal santuario dell'acropoli, in: Aspetti della cultura di Volterra etrusca. Etrusca fra l'età del ferro e l'età ellenistica e contributi della ricerca antropologica alla conoscenza del popolo etrusco, Atti del XIX Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Volterra 15–19 ottobre 1995 (Firenze 1997) 315–332.

Bonamici 2003 M. Bonamici, L'affresco di I stile dall'area occidentale del santuario, in: M. Bonamici (ed.), Volterra. L'acropoli e il suo santuario. Scavi 1987–1995 (Pisa 2003) 155–160.

Borghini 1992 G. Borghini (ed.), Marmi antichi (Roma 1992).

Bragantini 2002 I. Bragantini, Pittura e decorazione in età tardorepubblicana, in: A. Pontrandolfo (ed.), La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia. Atti del Convegno internazionale di studi in ricordo di Mario Napoli, Salerno-Paestum 21–23 novembre 1996 (Salerno 2002) 125–132.

Brem 2000 H. Brem, Das Peristylhaus 1 von Iaitas. Wand- und Bodendekorationen, Studia Ietina 7 (Zürich 2000).

Broise – Lafon 2001 H. Broise – X. Lafon, La villa Prato de Sperlonga (Roma 2001).

Brown 1960 F. E. Brown, Cosa II. The Tempels of the Arx, MemAmAc 26, 1960, 53 f.

Brown 1967 F. E. Brown, Scavi at Cosa-Ansedonia (1965–66), BdA 52, 1967, 37–41.

Brown 1980 F. E. Brown, Cosa. The Making of a Roman Town (Ann Arbor 1980).

Bruneau – Ducat 1983 P. Bruneau – J. Ducat, Guide de Délos (Paris 1983).

Bruno 1969 V. Bruno, Antecedents of the Pompeian First Style, AJA 73, 1969, 305–317.

Bruno – Scott 1993 V. Bruno – R. T. Scott, Cosa IV. The Houses, MemAmAc 38, 1993, 79–151.

Bulard 1908 M. Bulard, Peintures murales et mosaïques de Délos, MonPiot 14, 1908, 91–184.

Caputo 1990–91 M. Caputo, La decorazione parietale di primo stile nel Lazio, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia 28, 1990–91, 211–276.

Cassetta – Costantino 2006 R. Cassetta – C. Costantino, La Casa del Naviglio (VI 10, 11) e la bottega VI 10, 10 e VI 10, 12, in: F. Coarelli – F. Pesando (eds.), Rileggere Pompei 1. L'insula 10 della Regio VI, Studi della Sopraintendenza archeologica di Pompei 12 (Roma 2006) 243–335.

Cavari 2006 F. Cavari, Un ambiente di I stile dall'acropoli di Populonia (saggio III). I rinvenimenti della campagna del 2004, in: M. Aprosio – C. Mascione (eds.), Materiali per Populonia 5 (Pisa 2006) 207–233.

Cavari – Donati 2002 F. Cavari – F. Donati, Gli intonaci dipinti provenienti dallo scavo dell'Acropoli di Populonia (saggio III, 2000), in: F. Cambi (ed.), Materiali per Populonia 1, Quaderni del Dipartimento di archeologia e storia delle arti, Sezione archeologica, Università di Siena 55 (Firenze 2002) 167–182.

Cavari – Donati 2004 F. Cavari – F. Donati, Elementi della decorazione parietale in I stile dall'Acropoli di Populonia (saggio IV), in: M. L. Gualandi – C. Mascione (eds.), Materiali per Populonia 3, Quaderni del Dipartimento di archeologia e storia delle art, Sezione archeologica, Università di Siena (Firenze 2004) 89–105.

Cavari – Donati 2005 F. Cavari – F. Donati, Pittura di I stile a Populonia. Nuovi rinvenimenti dal saggio III (2003), in: M. L. Gualandi – A. Camilli (eds.), Materiali per Populonia 4, Quaderni de Dipartimento di archeologia e storai delle arti, Sezione archeologia, Università di Siena 61 (Firenze 2005) 119–134.

Cavari *et al.* 2008 F. Cavari – G. Cristoforetti – S. Legnaioli – V. Palleschi – L. Spadolini – E. Tognoni, Decorazione parietale di primo stile dall'Acropoli. Caratterizzazione dei pigmenti mediante spettroscopia laser LIBS, in: V. Acconcia – C. Rizzitelli (eds.), Materiali per Populonia 7 (Pisa 2008) 185–196.

Chamonard 1924 J. Chamonard, Le quatier du Thèâtre, Délos 8, 2, 1924.

Ciancio 1986 A. Ciancio, Tombe a semicamera sull'acropoli di Monte Sannace (Fasano 1986).

Coarelli 1977 F. Coarelli, Public Building in Rome between the Second Punic War and Sulla, BSR 45, 1977, 1–23.

Daszewski 1982 W. A. Daszewski, Die Fussboden-Dekoration in Häusern und Palästen des griechisch-römischen Ägypten, in: D. Papenfuss – V. M. Strocka – H. Prückner (Hrsg.), Palast und Hütte. Beiträge zum Bauen und Wohnen im Altertum von Archäologen, Vor- und Frühgeschichtlern, Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humbolt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg, veranstaltet vom 25.–30. November 1979 in Berlin, Internationale Fachgespräche (Mainz am Rhein 1982) 399–401.

De Angelis d'Ossat 2005 A. De Angelis d'Ossat, Gli alabastri, in: F. Filippi (ed.), I colori del Fasto. La domus del Gianicolo e i suoi marmi, Catalogo della Mostra, Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps 17 dicembre 2005–18 aprile 2006 (Milano 2005) 81–87.

De Vos 1977 M. De Vos, Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi provenienti dalle macerie del terremoto del 62 d.C. a Pompei, MededRom 39, 1977, 29–47.

Dolci – Nista 1992 E. Dolci – L. Nista (eds.), Marmi antichi da collezione. La raccolta Grassi del Museo Nazionale Romano (Pisa 1992).

Donati – Cavari 2007 F. Donati – F. Cavari, Sistemi di I stile in Etruria. Nuovi dati dallo scavo dell'acropoli di Populonia, in: C. Guiral Pelegrìn (ed.), Circulatiòn de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso International de la AIPMA, Zaragoza-Calalayud 21–25 settembre 2004 (Zaragoza 2007) 227–234. 537 tav. 23.

Dubois-Pelerin 2008 E. Dubois-Pelerin, Le luxe privé à Rome et en Italie au Ier siècle après J.-C., Collection du Centre Jean Bérard 29 (Naples 2008).

Eristov 1976 H. Eristov, Un algorithme appliqué à la classification des imitations de marbres dans la peinture pompéienne, MEFRA 88, 1976, 705–717.

Eristov 1979 H. Eristov, Corpus des faux-marbres peints à Pompéi, MEFRA 91, 1979, 693–771.

Fant 2007 J. C. Fant, Real and painted (imitation) marbles at Pompei, in: J. J. Dobbins – P. W. Foss (eds.), The World of Pompei, The Routledge worlds (London – Routledge 2007).

Gasparri 1975 C. Gasparri, A proposito di un recente studio sui vasi antichi in pietra dura, ACl 27, 350–377.

Gnoli 1971 R. Gnoli, Marmora Romana (Roma 1971).

Guidobaldi – Olevano 1998 F. Guidobaldi – F. Olevano, Sectilia pavimenta dell'area vesuviana, in: P. Pensabene (ed.), Marmi antichi. Cave e tecniche di lavorazione, provenienze e distribuzione, Studi Miscellanei 31 (Roma 1998) 223–240.

Guidotti 1991 M. C. Guidotti, Vasi dall'epoca protodinastica al nuovo regno. Museo egizio di Firenze (Roma 1991).

Guidotti 2000 M. C. Guidotti, Dall'Egitto a Firenze via Pisa, in: E. Bresciani (ed.), La Piramide e la Torre. Due secoli di archeologia egiziana (Pisa 2000) 129–163.

Guimer *et al.* 2001 A. M. Guimer-Sorbets – M. D. Nenna – M. Serfel-Din, Dècouvertes récentes dans la nècropole occidentale d'Alexandrie (quartier de Gabbari), in: A. Barbet (ed.), la peinture funèraire antique. IV[e] siècle av. J.-C. – IV[e] apr. J.-C., Actes du VII[e] Colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal-Vienne, 6–10 octobre 1998 (Paris 2001) 123–127.

Guldager Bilde 1993 P. Guldager Bilde, The International Style. Aspects of Pompeian First Style and its equivalents, in: P. Guldager Bilde – I. Nielsen – M. Nielsen (eds.), Aspects of Hellensim in Italy. Towards a cultural unity?, ActaHyp 5, 1993, 151–177.

Guldager Bilde – Slej 1992 P. Guldager Bilde – K. Slej, The stucco, in: I. Nielsen – B. Poulsen (eds.), The Temple of Castor and Pollux 1. The pre-Augustean temple phases with related decorative elements, Lavori e studi di archeologia 17 (Roma 1992) 188–220.

Harari 2001 M. Harari, Les cavaliers et la mort Architecture et peinture à l'origine de l'art alexandrin, in: A. Barbet (éd.), La Peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C., Actes de VII Colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal-Vienne 6–10 octobre 1998 (Paris 2001) 143–150.

Isler 1985 A. P. Isler, Grabungen auf dem Monte Iato, AntK 28, 198, 42–62.

Kawerau – Wiegand 1930 G. Kawerau – T. Wiegand, Die Paläste der Hochburg, Pergamon 5, 1 (Berlin 1930).

Klemm – Klemm 1993 R. Klemm – D. Klemm, Steine und Steinbrüche im alten Ägypten (Berlin 1993).

Laidlaw 1985 A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and architecture (Roma 1985).

La Torre 2011 G. F. La Torre, Origine e sviluppo dei sistemi di decorazione parietale nella Sicilia ellenistica, in: G. F. La Torre – M. Torelli (ed.), Pittura ellenistica in Italia. Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di Studi, Messina 24–25 settembre 2009 (Roma 2011) 255–277.

Lazzarini 2002 L. Lazzarini, La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (ed.), I marmi colorati della Roma imperiale (Venezia 2002) 223–265.

Lazzarini 2004 L. Lazzarini (ed.), Pietre e marmi antichi. Natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo (Bologna 2004).

Lazzarini 2007 L. Lazzarini, Poikìloi lìthoi, versiculores maculae. I marmi colorati della Grecia antica, storia, uso, diffusione, cave, geologia, caratterizzazione scientifica, archeometria, deterioramento, Marmora suppl. 1 (Pisa 2007).

Lehmann 1964 P. W. Lehmann, The Wall Decoration of the Hieròn in Samothrace, Balkan Studies 5, 1964, 277–286.

Lehmann 1969 P. W. Lehmann, Samothrace. The Hieron (Princeton 1969).

Love 1972 I. C. Love, A Preliminary Report of the Excavation at Knidos 1971, AJA 76, 1972, 393–405 tav. 81–84.

Manacorda *et al.* 2007 D. Manacorda – M. L. Gualandi – C. Mascione, L'acropoli di Populonia e il complesso delle «Logge», in: Populonia – Scavi e ricerche dal 1998 al 2004, Scienze dell'Antichità 12 (Roma 2007) 149–170.

Marin 1964 M. D. Marin, Scavi archeologici nella contrada S. Vito presso il lago di Salpi, Archivio Storico Pugliese 17, 1964, 167–224.

Michaelidis 1981–83	D. Michaelidis, Some Aspects of Marble imitation in mosaic, in: P. Pensabene – P. Arthur (ed.), Marmi Antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione, Studi Miscellanei 26 (1981–83) 155–170.
Michelotti 1973	B. Michelotti, L'area delle abitazioni ellenistiche, in: M. Cristofani, Volterra. Scavi 1969–71, NSc suppl. 27 (1973) 170–218.
Moretti Sgubini 2004	A. M. Moretti Sgubini (a cura di), Eroi Etruschi e Miti Greci. Gli affreschi della Tomba François tornano a Vulci, Catalogo della Mostra, Vulci, Castello della Badia 26 giugno – 26 settembre 2004 (Calenzano 2004).
Mulliez-Tramond 2010	M. Mulliez-Tramond, La représentation de marbres colorés dans la peinture pariétale de la fin de la République romaine. L'exemple de l'onyx, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 809–813.
Nowicka 1984	M. Nowicka, Théophilos, peintre alexandrin, et son activité, in: N. Bonacasa – A. Di Vita (eds.), Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani, Studi e Materiali 5 (Roma 1984) 256–264.
Papini 2009	M. Papini, scheda in: E. La Rocca (ed.), Roma. La pittura di un impero, Catalogo della Mostra, Roma, Scuderie del Quirinale 24. 9. 2009 – 17.1.2010 (Milano 2009) 265, I. 2.
Pensabene 1991	P. Pensabene, Elementi di architettura alessandrina, in: Giornate di studio in onore di Achille Adriani, Roma 26–27 novembre 1984, Studi Mischellani 28 (Roma 1991) 29–85.
Pensabene 1993	P. Pensabene, Elementi architettonici da Alessandria e da altri siti egiziani, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, Serie C 3 (Roma 1993).
Pensabene 1998	P. Pensabene, Il fenomeno del marmo nella Roma tardo-repubblicana e imperiale, in: P. Pensabene (ed.), Marmi antichi II. Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione, Studi Miscellanei 31 (Roma 1998) 333–373.
Pensabene – Bruno 1998	P. Pensabene – M. Bruno, Il marmo e il colore, guida fotografica. I marmi della collezione Podesti (Roma 1998).
Pilo 2006	C. Pilo, La villa di Capo Soprano a Gela, in: M. Osanna – M. Torelli, Sicilia ellenistica, consuetudo italica. Alle origini dell'architettura ellenistica d'occidente, atti del convegno Spoleto, complesso monumentale di S. Nicolò 5–7 Novembre 2004 (Roma 2006) 153–164.
Pontrandolfo 2002	A. Pontrandolfo (ed.), La Pittura Parietale in Macedonia e Magna Grecia. Atti del Convegno internazionale di Studi in ricordo di M. Napoli, Salerno-Paestum 21–23 novembre 1996 (Salerno 2002).
Preaux 1947	Cl. Preaux, Les Grecs en Egypte d'après les archives de Zenon (Bruxelles 1947).
Romualdi 2003	A. Romualdi, Considerazioni sulle tombe dipinte di Populonia, in: A. Minetti (ed.), Pittura etrusca. Problemi e prospettive, atti del convegno, Sarteano, teatro comunale degli Arrischianti 26 ottobre 2001, Chiusi, Teatro comunale Mascagni 27 ottobre 2001 (Siena 2003) 111–117.
Rouveret 2002	A. Rouveret, Vitruve et les faux-semblants, in: A. Pontrandolfo (ed.), La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia, Atti del Convegno internazionale di Studi in ricordo di M. Napoli, Salerno-Paestum 21–23 novembre 1996 (Salerno 2002) 105–124.
Steingräber 1985	S. Steingräber (ed.), Catalogo ragionato della pittura etrusca (Milano 1985).
Steingräber 1988	S. Steingräber, Die Tomba dei Festoni in Tarquinia und die Deckenmalereien der jüngeren etruskischen Kammergräber, Jdl 103, 1988, 217–245.
Steingräber 2001	S. Steingräber, Gab es koinè in der mediterranen Grabmalerei der frühhellenistischen Zeit?, in: A. Barbet (éd.), La Peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C., Actes du VII Colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 202–206.
Steingräber 2006	S. Steingräber, Abundance of life. Etruscan wall painting (Los Angeles 2006).
Tarditi 1990	C. Tarditi, Nuove considerazioni sullo sviluppo dello stile strutturale nel mondo greco, Xenia 90, 1990, 23–32.
Tober 2007	B. Tober, Späthellenistische Wandmalereifragmente aus Ephesos. Eine erste kunsthistorische Einordung, in: B. Perrier (éd.), Villas, maisons, sanctuaries et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes, Actes du colloque internationale de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur de A. Gallina Zevi, Vienne, Saint-Romain-en-Gal 8–10 février 2007 (Roma 2007) 417–431.
Tober 2010	B. Tober, Der 1. und 2. Stil in Ephesos, in: N. Zimmermann – S. Ladstätter (Hrsg.), Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010) 31–34.
Vander Kelen 1998	S. Vander Kelen, Pour un nouveau statut des imitations de marbre antiques, Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain 31, 1998, 31–44.
Varriale 2010	I. Varriale, I cicli decorativi di età tardo ellenistica dal Tempio di Venere a Pompei, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 375–386.
Weber 1985	B. F. Weber, Die Grabung im Heroon III, in: W. Müller-Wiener (ed). Milet 1983–1984. Vorbericht über die Arbeiten der Jahre 1983 und 1984, IstMitt 35, 1985, 24–38.
Wiegand – Schrader 1904	Th. Wiegand – H. Schrader, Priene (Berlin 1904) 309–319.

Zevi 1996 F. Zevi, La Casa del Fauno, in: M. R. Borriello – A. D'Ambrosio – S. De Caro – P. G. Guzzo (ed.), Pompei. Abitare sotto il Vesuvio, Catalogo della Mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 29 settembre 1996 – 19. gennaio 1997 (Ferrara 1996) 38–47.

Abbildungen

Abb. 1: Ricostruzione ipotetica dell'ambiente delle Logge di Populonia (disegno G. Grassi, E. Vattimo, R. Spina)
Abb. 2: Tipi di Alabastro e loro varianti, es. (in alto a partire da destra) Alabastro cotognino e Alabastro fiorito (foto F. Cavari, F. Lucherini, A. Pizzetti)
Abb. 3: Occhio di pavone (in basso a sinistra) e tipi di brecce, si propone l'identificazione con la Breccia pavonazza di Ezine e la Breccia verde d'Egitto (in alto a partire da destra) (foto F. Cavari, F. Lucherini, A. Pizzetti)
Abb. 4: Imitazioni di altri litotipi, in alto a partire da destra il Cipollino verde a scistosità accentuata e il Cipollino rosso (foto F. Cavari, A. Pizzetti)
Abb. 5: Bugna dipinta di rosso cinabro (cm 94 x 24) (foto F. Lucherini, A. Pizzetti)
Abb. 6: Cosa, Antiquarium, parete ricomposta dalla Casa dello Scheletro (foto F. Donati)
Abb. 7: Volterra, Museo Guarnacci, ricomposizione di una parete con decorazione di I stile dal santuario B dell'Acropoli (foto L. Rosselli)
Abb. 8: Vulci, Tomba François (foto F. Donati)
Abb. 9: Beyrouth, Museo Archeologico, frammento di pittura parietale con imitazione i alabastro (foto M. C. Panerai)
Abb. 10: Esempi grafici dalle case di Delo (Bulard 1908)

Fulvia Donati
Dipartimento di Scienze Archeologiche
Università di Pisa
Via Galvani 1
I – 56126 Pisa
f.donati@arch.unipi.it

Fernanda Cavari
Dipartimento di Scienze Storiche
e dei Beni Culturali
Via Roma 56
I – 53100 Siena
fernanda.cavari@unisi.it

Fulvia Ciliberto* – Francesca Mascitelli* – Cecilia Ricci* – Cristiana Terzani**

La decorazione pittorica dell’ambiente sotto la cattedrale di Aesernia[1]

(Taf. XXI–XXIII, Abb. 1–11)

Abstract

This paper introduces a preliminary analysis of a group of fragments of painted plaster and graffiti hosted in a partially excavated semi-underground space near the main sacred area of the ancient Latin colony of *Aesernia*, located in present day Molise (IT). The findings include a group of fragments decorated with faux marble, probably belonging to the socle; a tripartite scheme with a central shrine ascribable to the eastern wall; a set of black monochrome panels separated by fake pillars/pilasters and decorated with suspended garlands ascribable to the southern wall; and finally some fragments decorated with vegetal and floral motifs, probably belonging to the ceiling. After the analysis of the compositional and stylistic features, suggestions that they belong to the so-called transitional style were put forward.

About forty graffiti depicted on fragments were found at *Aesernia*. Differences in writing (cursive or capital), in the tools used for etching (hard tips, metal or other materials) and in the technical execution (with varying degrees of accuracy and depth of treatment) reveal the work of several individuals at different times. Their content is diverse: it is possible to recognize drawings, letters, numbers, words and mostly names. The image of a man sitting in profile, perhaps a caricature of a local institutional figure (a magistrate? a priest? a military commander?), stands out for the strong characterization and the richness of detail.

Il contesto di rinvenimento

La colonia latina di *Aesernia*, nell’attuale regione Molise, fu fondata da Roma nel 263 a.C., su un’altura calcarea stretta e lunga, piuttosto scoscesa, sita tra le valli dei torrenti Carpino e Sordo. Un punto strategico sia militare, in quanto facilmente difendibile, che economico, perché importante nodo viario. Nel I sec. a.C. la città divenne municipio romano e in età augustea entrò a far parte della *Regio IV Samnium*. Fu, quello augusteo, un periodo di prosperità e sviluppo, durante il quale si ebbe la riorganizzazione dell’assetto urbano, compresa la risistemazione dell’area sacra, ubicata in corrispondenza dell’attuale Piazza Andrea d’Isernia, dove, infatti, al di sotto della Cattedrale e degli edifici vescovili moderni, ne rimangono significative testimonianze.

È stato possibile, infatti, riconoscere un primo imponente edificio templare, messo in luce negli anni ’80 del Novecento da A. Zevi, che si stagliava in posizione scenografica. Posto su un alto basamento, che annullava il naturale declivio, possedeva un podio con modanature a grandi gole contrapposte e due profondi avancorpi, che inquadravano la scalinata di accesso. È stato ricostruito ipoteticamente con colonnato corin-

* Università degli Studi del Molise; **Soprintendenza per i Beni Archeologici del Molise.

[1] Si coglie l’occasione per ringraziare cordialmente N. Zimmermann per la disponibilità ad attendere la consegna del testo per gli atti; una pazienza che ci ha permesso di terminare il riscontro complessivo del materiale, conservato nei magazzini del Museo Archeologico di Isernia, dandoci la possibilità di apportare le dovute modifiche al lavoro presentato in sede di convegno. Un sentito ringraziamento va anche a Y. Dubois e E. Moormann per alcuni preziosi suggerimenti ricevuti ad Efeso, ed infine, ma certo non da ultimo, alla Soprintendente per i Beni Archeologici del Molise, A. Russo, e alla Direttrice del Museo Archeologico di Isernia, C. Terzani, per averci messo a disposizione il materiale ed essere venute incontro generosamente alle molteplici esigenze del lavoro.

zio e tre celle, motivo per cui si è pensato fosse dedicato alla triade capitolina. In base alla tipologia, che lo avvicina agli edifici sacri dell'area romano-laziale è stato datato alla metà del III secolo a.C. Di un secondo tempio, costruito in prossimità del primo con orientamento leggermente convergente verso questo, si è potuto mettere in luce solo un angolo nel cortile dell'Episcopio. Anche questo possiede un alto podio, ma a parete verticale e profili modanati, in base al quale è stato datato nella seconda metà del I secolo a.C.

Durante uno scavo d'emergenza, condotto dalla Soprintendenza del Molise tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta del Novecento, si è infine messa in luce una terza struttura ipogea, rinvenuta a ridosso del lato settentrionale del tempio più recente, con ogni probabilità da mettere in relazione con l'area sacra (Abb. 1). Purtroppo, per la presenza degli edifici moderni, se n'è esplorato solo un angolo. I muri perimetrali, in opera incerta, avevano un rivestimento interno di intonaci policromi, oggetto del presente contributo, di cui rimangono *in situ* solo scarsi resti. La coesistenza, nel riempimento, di materiale archeologico riferibile ad un ampio arco cronologico (dal III secolo a.C. al VII d.C.) sembra indicare che dopo l'abbandono vi fu un livellamento dell'area e il vano fu ricoperto con terra di riporto[2].

C. Terzani

La struttura ipogea

Nell'ultima struttura messa in luce, che occupa un'area di circa m 5,30 x 5,30, sembra possibile ravvisare ciò che resta di un criptoportico[3], del quale vanno ancora chiarite le dimensioni complessive, l'articolazione e le funzioni (Abb. 1). Al momento è possibile solamente osservare che il muro orientale non può essere molto più largo di quanto si presenti oggi, in quanto si trova a breve distanza dalla strada antica, che ha un andamento est-ovest, quindi ad esso perpendicolare, e dalla quale è separato da un tratto di superficie lastricata. Questo significa che il criptoportico si sviluppava di necessità verso ovest e che la parete orientale ne costituiva uno dei lati brevi, mentre quella meridionale uno di quelli lunghi.

Il materiale

Introduzione

Tra i materiali rinvenuti (elementi decorativi in marmo, ceramica, monete, vetri, metalli, ossa), spiccano per quantità e qualità numerosi lacerti di decorazione parietale, in alcuni casi graffiti, pertinenti a differenti contesti, tra i quali è stato possibile individuare un gruppo di frammenti certamente appartenenti al medesimo sistema decorativo, che, grazie ai pochi resti ancora *in situ*, si è potuto attribuire alla decorazione parietale del criptoportico.

Subito dopo il ritrovamento, una parte degli intonaci venne sottoposta a lavori di restauro, che portarono alla realizzazione di 11 pannelli; di questi, dieci sono stati oggetto di un lavoro di tesi, insieme ad un primo gruppo di 49 casse con frammenti a fondo rosso, nero e azzurro, che ha costituito l'oggetto dell'intervento presentato in sede di convegno[4].

In seguito, grazie al riordino, da poco avviato e tuttora in corso, dei magazzini del museo, è stato possibile recuperare altre 69 casse di intonaci, che hanno permesso di apportare alcune importanti modifiche ed integrazioni, anche grazie alla possibilità di avere uno spazio sufficientemente ampio per poter impostare il lavoro di ricerca dei possibili attacchi.

Lo studio appena intrapreso, ora trasformatosi in un progetto di ricerca in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Molise, è ben lungi dall'essere concluso; tuttavia, è sembrato non solo

[2] Per tutto quanto detto a riguardo si veda: La Regina 1968; Zevi 1981; Valente 1982; Terzani 1989; Terzani 1991; Terzani 1996; Catalano *et al.* 2009.

[3] L'ambiente si conserva in altezza per m 2,30, dei quali circa m 2 si trovano al di sotto del piano di calpestio antico.

[4] All'origine del presente contributo e del progetto di ricerca che ne è nato sta il lavoro di Tesi di Laurea Triennale di F. Mascitelli, avviato sotto la guida di M. Salvadori e da me ereditato al mio arrivo all'Università del Molise. Si coglie qui l'occasione per ringraziare le colleghe M. Salvadori ed I. Colpo, che hanno reso possibile alla Dott.ssa F. Mascitelli un breve soggiorno di studio presso il Dipartimento di Archeologia dell'Università di Padova, e per gli utili suggerimenti.

utile, ma soprattutto doveroso, rendere noto alla comunità scientifica, seppur in forma del tutto preliminare e senza la possibilità di offrire ancora una ricostruzione grafica complessiva dei sistemi decorativi identificati, un materiale estremamente interessante e rimasto inedito per più di vent'anni.

Lo zoccolo

Per quanto riguarda la zona inferiore, non è ancora possibile determinare l'articolazione esatta e l'eventuale continuità decorativa nelle due pareti messe in luce. Allo zoccolo, tuttavia, potrebbe essere attribuito un nutrito gruppo di lacerti a finto marmo, realizzato con spruzzature in giallo ocra e bianco su base rosso bruno[5] (Abb. 2); una moda, quella di imitare in pittura i marmi colorati, già presente in epoca repubblicana, ma che si impose particolarmente a partire dall'età augustea[6].

La zona mediana della parete orientale

Pochi frammenti, alcuni molto rovinati, ma preziosissimi, conservano i resti di due colonne (Abb. 3), di un fregio a metope, del quale rimane anche un breve tratto della cornice di coronamento in alto a destra di chi guarda (Abb. 4), e di due acroteri a forma di palmetta; poichè uno degli acroteri conserva anch'esso un resto della stessa cornice, la pertinenza di questi al fregio con metope è certa. Nell'insieme, si può riconoscere ciò che resta di un'edicola: i pochi tratti di colore nero della parete di fondo di quest'ultima, fortunatamente conservati lungo il margine inferiore sinistro del fregio a metope, permettono di ricostruire un sistema tripartito a edicola centrale, in questo caso specifico a fondo nero, con pannelli laterali a fondo rosso scuro. Un tipo di schema che ben si adatta a decorare un lato corto, quello orientale del criptoportico appunto (Abb. 1), al quale si pensa di attribuirlo[7]. Tale ipotesi sembra rafforzata, da una parte, dal fatto che alcuni lacerti a fondo nero, lasciati *in situ* in posizione di caduta, vengono a trovarsi proprio al centro della parete, dall'altra, che la fonte di luce, che investe le colonne dell'edicola, proviene da sinistra (Abb. 3), cioè dal lato dell'ambiente, quello settentrionale, dove certamente dovevano trovarsi i punti luce e gli accessi dalla parte della strada[8]. Per quanto concerne la decorazione della zona superiore di questa parete, non sembra possibile – al momento – proporre alcuna ricostruzione.

F. Ciliberto

La zona mediana e superiore della parete meridionale

I pochi resti di decorazione pittorica ancora *in situ* sulla parete meridionale (Abb. 1) hanno permesso di attribuire con certezza alla zona mediana di questo lato una serie di frammenti di color nero, variamente decorati (Abb. 5–6): è stato così possibile riconoscere un sistema a pannelli a fondo nero monocromo, sepa-

---

[5] Uno zoccolo simile ricorre nel cubicolo ovest della cosiddetta Casa di Leda a Solunto: De Vos 1975, 201 (2a fase). Si tratta molto probabilmente dell'imitazione di un porfido rosso: spruzzature in giallo e bianco, oltre però al verde chiaro, su fondo rosso variegato si trovano nella decorazione dello zoccolo del vano E della *domus* di palazzo Diotiallevi a Rimini, datata agli inizi del I sec. a.C. (Ravara 1999, 140 f.); alcuni frammenti punteggiati da gocce in bianco, giallo ocra e verde chiaro su fondo rosso violaceo – datati però più tardi, nella prima metà del II sec. d.C. – provengono dallo scavo nell'area di casa Filippini in via Saffi a Cattolica, in provincia di Ravenna (Ravara 1999, 143). Si attende il restauro del materiale, che si spera riveli, in questi come negli altri lacerti, maggiori dettagli di quelli visibili allo stato attuale. In generale, va osservato che il porfido rosso si diffonde soprattutto a partire dall'epoca traianea e risulta particolarmente attestato nella tarda-antichità (Ravara 1999, 139; Brogiolo 2005, 110); tuttavia, come dimostrano alcuni fra gli esempi appena citati, è impiegato già in età repubblicana. Per l'uso ed il significato del porfido rosso si veda Faedo 2000.

[6] Ravara 1999, 137 f.; Brogiolo 2005, 110–112. Per l'imitazione dei marmi policromi in pittura si veda inoltre Eristov 1979; Ravara 1999, oltre ai numerosi contributi, circa i più recenti rinvenimenti, nel presente volume.

[7] Per quanto concerne questo sistema cfr. De Vos 1975, 56. Per il rapporto tra la decorazione pittorica e lo spazio, nel quale si inserisce, si veda: Scagliarini Corlaita 1974–1976; Barbet [2]2009, 57–77 (per il II stile). 123–139 (per il III stile).

[8] Più difficile pensare, almeno per questo tratto del criptoportico, ad aperture sul lato lungo meridionale, troppo addossato al podio del tempio minore.

rati da finti pilastri/lesene, decorati a sottosquadri resi in modo illusionistico[9], ed ornati da ghirlande sospese, un motivo molto diffuso nel II stile[10]. Un sistema paratattico e ripetitivo, che ben si addice ad un lungo corridoio[11].

È possibile, infine, attribuire alla zona superiore una decorazione costituita da una banda a fondo rosso scuro, ornata da palmette alternate a un motivo circolare (Abb. 7), una sorta di borchia, collegata a quattro globetti o piccole perle.

Il soffitto

Alcuni frammenti a fondo bianco rosato con decorazione a trama vegetale, costituita da tralci in rosso scuro, oltre al verde per il fogliame, all'azzurro e all'ocra per i fiori, potrebbero, infine, essere pertinenti alla decorazione del soffitto[12]. Una moda decorativa, quella a motivi vegetali dei soffitti, che si afferma nel periodo a cavallo tra la tarda repubblica e il primo impero, e perdura per tutta l'epoca imperiale[13].

F. Mascitelli

Cronologia e manodopera

In mancanza di dati stratigrafici per la datazione dell'ambiente, ci si può basare solo su una serie di osservazioni per un orientamento cronologico della decorazione pittorica.

Non pochi elementi, come già ricordato, richiamano il II stile: il sistema tripartito a edicola centrale del lato corto[14], la decorazione a pilastri/lesene e ghirlande sospese di quello lungo[15], le ombre dipinte e la resa ancora plastica degli elementi architettonici, caratterizzati anche da un certo realismo. D'altra parte, altri dettagli, quali l'assenza di colonne o di lesene/pilastri posteriori nell'edicola e la chiusura della parete, che caratterizza anche la zona mediana del lato lungo a fondo monocromo nero, sebbene trovino un'anticipazione nel cosiddetto stile transizionale[16], sono in realtà propri del III, come pure la composizione a trama vegetale del soffitto[17]. Del III stile, tuttavia, manca il decorativismo spinto e la minuziosità dei dettagli[18], al posto dei quali, invece, risultano evidenti la sobrietà e l'eleganza di un sistema realizzato con relativamente pochi elementi decorativi. In base alle caratteristiche evidenziate, sembra plausibile avanzare, per la decorazione pittorica in esame, una proposta di datazione all'interno del cosiddetto stile transizionale.

---

[9] Se ne ignorano la terminazione inferiore, che poteva o meno essere completata da una base, e quella superiore, che si suppone fosse completata da un capitello, in ogni caso non identificabili al momento tra i frammenti recuperati.

[10] Barbet ²2009, 75. Si veda a solo titolo di esempio l'ambiente y e l' *oecus* tetrastilo (4) della Casa delle Nozze d'Argento a Pompei (V 2, i): rispettivamente PPM III, 747 f. fig. 153–157, e PPM III, 753–765 fig. 165–188; oppure la stanza delle pigne nella casa di Augusto a Roma (Iacopi 2007, 17–19. Per una revisione cronologica della decorazione parietale della casa di Augusto si veda La Rocca 2008. Ringrazio F. Slavazzi per quest'ultima indicazione bibliografica).

[11] A riguardo Barbet ²2009, 75. Per il rapporto tra spazio e decorazione si veda la bibliografia citata sopra a nr. 7.

[12] Originariamente si era pensato ad una decorazione a finto pergolato (cfr. Mascitelli 2008–2009, 27 f.); tuttavia, il ritrovamento di un ultimo pannello, l'undicesimo, con i resti della medesima decorazione in uno stato di conservazione migliore, ha permesso una più corretta interpretazione del motivo.

[13] A riguardo Barbet ²2009, 164–166.

[14] De Vos 1975, 56.

[15] Si veda sopra nr. 10.

[16] Si veda ad esempio la decorazione della parete sud del triclino C della cosiddetta villa della Farnesina (Mols – Moormann 2008, fig. 36. Per una revisione cronologica della decorazione parietale della villa della Farnesina si veda La Rocca 2008). In generale sulla pittura romana si veda Baldassarre *et al.* 2002, al quale si rimanda il lettore per il ricco ed aggiornato apparato bibliografico, da integrare con La Rocca 2008; in particolare per gli stili pompeiani si veda inoltre Barbet ²2009, seconda edizione rivista ed aggiornata, che lascia ampio spazio alla discussione delle differenti posizioni nella ricerca, da integrare con La Rocca 2008. Sullo stile transizionale Bastet – De Vos 1979, 17–23 (Bastet); Barbet ²2009, 17–104.

[17] Si veda sopra nr. 13.

[18] Per quanto riguarda in particolare il III stile si veda Bastet – De Vos 1979; Barbet ²2009, 96–178.

Per quanto riguarda, infine, la manodopera, la qualità molto alta di esecuzione, confermata anche dall'analisi dei pigmenti[19], fa pensare a manodopera formata direttamente all'interno della tradizione di bottega della capitale.

F. Ciliberto – F. Mascitelli

I graffiti

Particolarmente interessante è la presenza, su quel che resta delle pareti del piccolo ambiente, di numerosi graffiti. Per ragioni ovvie, solo alcune città romane – in particolare, Roma, Pompei, Ercolano, Ostia[20] – hanno restituito graffiti eseguiti sia sulle pareti esterne che su quelle interne di edifici di vario carattere e funzionalità[21]. I frammenti graffiti isernini sono almeno un centinaio, ma il riconoscimento ancora in corso potrebbe restituirne altri. Non è al momento possibile precisarne l'epoca di appartenenza, a causa della consueta difficoltà di datazione di questa peculiare categoria d'iscrizioni, legata all'estemporaneità e raramente fornita di elementi datanti interni. In via assolutamente preliminare, si può anticipare che essi si collocano nell'ambito dell'epoca imperiale e che non sembrano presentare elementi che li riconducano a un ambiente cristianizzato. Per le ragioni appena indicate, l'analisi e le considerazioni a seguire sono da ritenersi assolutamente provvisorie.

Le proprietà e le finalità dei graffiti isernini non si discostano, a un primo esame, da quelle proprie di scritture analoghe. Essi sono realizzati da individui e in momenti diversi, come rivelano alcune discordanze legate alla loro esecuzione. Si tratta di:

- differenze di scrittura, ora capitale posata ora corsiva;
- differenze di strumenti utilizzati per l'incisione, sempre punte dure, forse non sempre di metallo;
- differenze di tecnica esecutiva, ora più accurata, ora più approssimativa, con maggiore o minore profondità di tratto.

I graffiti sono prevalentemente eseguiti sui frammenti dipinti di colore azzurro; non pochi tuttavia, in particolare alcuni dei disegni realizzati con una certa perizia, compaiono sui frammenti di colore nero.

Il loro contenuto è vario: si tratta di disegni, lettere, cifre, parole, qualche frase e, in maggioranza, nomi.

I disegni sono prevalentemente a mano libera; in un caso, per realizzare una serie di cerchi intersecanti (Abb. 8), l'anonimo esecutore si serve probabilmente di un oggetto circolare[22]: si può osservare che, rispetto al repertorio noto, la serie isernina di sette cerchi tra loro legati si distingue per qualità esecutiva.

Sempre tra i disegni spicca, per la forte caratterizzazione e la ricchezza di dettagli, il ritratto di un individuo maschile che potrebbe essere l'immagine caricaturale di una figura istituzionale locale, forse un magistrato o un capo militare (Abb. 9). L'uomo è rappresentato seduto, di profilo, rivolto verso la sua sinistra, abbigliato con una tunica che gli arriva fino alle ginocchia. Il ritratto è fortemente caratterizzato: il cranio è rasato (o calvo), la fronte è aggrottata, il sopracciglio destro corrugato conferisce allo sguardo un'espressione torva; anche l'occhio è severo, il naso adunco e pronunciato, le labbra serrate. Sul lato visibile del collo, quello che a prima vista è il profilo dell'orecchio, potrebbe in realtà essere un pendaglio a forma di mezzalu-

[19] Le analisi hanno rilevato la presenza, accanto alla calcite, di aragonite nei pigmenti a base di terre verdi, di blu egizio e di cinabro; un elemento che indica una scelta particolare del legante, basata sul differente pregio del pigmento ed anche in funzione del tipo di tecnica usata, "a fresco", o "a mezzo fresco" per le parti sovradipinte. Per le analisi dei pigmenti si ringraziano G. A. Mazzochin e D. Rudello del Dipartimento di Chimica Fisica dell'Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia.

[20] Da queste città è infatti selezionato l'ampio materiale raccolto per il quadro generale offerto da Canali – Cavallo 1991.

[21] Una sintesi delle varie tipologie di graffito, corredata da un ricco apparato illustrativo, è quella di Langner 2002, di seguito ampiamente citato. Un quadro d'insieme delle principali caratteristiche e problematiche di lettura dei graffiti è stato proposto da Eck 1996, 107–123 (con lo sguardo rivolto in particolare ai luoghi di pellegrinaggio); e da Solin 2008, 99–124. Quest'ultimo riprende molte delle considerazioni già svolte in lavori precedenti: Solin 1970; e Solin 2005, 85–111. Sul nucleo ricchissimo delle iscrizioni parietali pompeiane, vd. anche le riflessioni di Solin 1979, 137–142.

[22] Ornamenti circolari eseguiti a mano libera si trovano ovunque nelle città romane, con numerose varianti: cerchi semplici, doppi, concentrici, a spirali (una buona esemplificazione è proposta in Langner 2002, 29 f. tav. 2–7). Lo stesso M. Langner ipotizza che l'oggetto circolare utilizzato per la realizzazione dei disegni sia spesso una fibula, che si aveva sempre con sé nel proprio abbigliamento.

na[23]. Dal collo del personaggio pende una lunga collana che scende parallela al braccio (il destro?), che a sua volta regge un oggetto di forma oblunga non meglio identificabile.

Sopra il disegno è inciso, su un'unica riga, un nome che probabilmente si riferisce al personaggio rappresentato. Il graffito è però eseguito a caratteri particolarmente piccoli e con tratto assai leggero che rendono riconoscibili solo lettere isolate (una *O*, forse una *P*); è difficile persino dire con certezza se l'alfabeto impiegato sia il latino, piuttosto che il greco.

Come nel caso dei cerchi intersecanti, anche il graffito dell'uomo seduto s'inserisce in una categoria – quella dei ritratti – ampiamente rappresentata nei graffiti romani[24]: quando non si tratta di figure di adoranti o di offerenti in atteggiamento religioso, ovunque e spesso essi rappresentano caricature, le cosiddette 'Spottbilder'[25], tra le quali sembra bene inserirsi la nostra immagine. Si tratta di teste o busti-ritratto con elementi della fisionomia (in prevalenza naso, testa e orecchie) deformati ai fini della ridicolizzazione.

Cifre e parole sono spesso isolate; solo in un caso sembra di poter leggere una sorta di promemoria (un prestito?)[26], come indicherebbe il testo risultante da due frammenti parzialmente ricomposti.

Tra i nomi (e cognomi), sembra di poter identificare i seguenti, in parte già attestati nell'onomastica isernina: *Priscus* (Abb. 10), che sembra ricorrere più volte, *Proc*[*ulus*?], *Primigenia, Felix, Pyrrus* (Abb. 11), *Roscius* e *Cornelius*.

Scavi e indagini successive contribuiranno, ce lo auguriamo, a chiarire la natura e il carattere dell'ambiente le cui pareti hanno restituito i graffiti. Il fatto che essi siano eseguiti in stretta prossimità a un edificio sacro non deve stupire[27]: graffiti in aree sacre si trovano sin dall'epoca ellenistica e, diversamente da quanto la nostra mentalità moderna induce a pensare, non erano intesi come un imbrattamento dello spazio pubblico[28].

I graffiti di Isernia sembrano far parte dei cosidetti *tituli memoriales*, testi cioè concepiti per lasciare memoria di sé o del proprio passaggio. Dai nomi rimasti (e leggibili), a gli esecutori sembrano individui di modesta condizione (formule onomastiche uninominali e talvolta di origine greca), anche se la scrittura graffita segue altre regole rispetto a quella 'ufficiale'. Analogamente, la prevalenza di nomi maschili non deve necessariamente indurre a pensare che il luogo fosse riservato agli uomini: alcuni nomi femminili sono comunque presenti e ad ogni modo tra le donne era ovunque più diffuso l'analfabetismo.

C. Ricci

[23] Questo elemento in particolare (un amuleto da appendere al collo con una catena?), abbinato alla possibilità di intendere la linea ondulata incisa sulla fronte del personaggio, piuttosto che come sopracciglio, come il bordo inferiore di un copricapo a calotta, potrebbe far pensare al ritratto di un sacerdote isiaco: la mezzaluna è infatti caratteristica dei sacerdoti di Iside. Si tratta tuttavia di un'ipotesi remota. Confronti interessanti per le immagini sono proposti sempre da Langner 2002, tav. 15 fig. 309–312, da Pozzuoli e Ercolano; vd. anche fig. 749.

[24] Langner 2002, 34–41 tav. 10–29. Nelle tavole compaiono diversi ritratti a figura intera.

[25] Langner 2002, con altra bibliografia. In non pochi casi, la presenza di nomi qualifica le immagini come autoritratti o ritratti di persone note.

[26] Non si tratterebbe, anche in questo caso, di un unicum. Cfr. a puro titolo di esempio, la serie di graffiti rinvenuti sulle pareti di una taverna a via del Vesuvio, a Pompei e pubblicati da Della Corte [3]1965, uno dei quali (CIL, IV 4528b = Della Corte, 95 nr. 126b) ripreso nella silloge di Canali – Cavallo 1991, 196 f.: *Nonis Februariis* (*Vettia accepit*) *a Faustilla / (scil. denarios) XV: usura asses VIII.*

[27] Mi piace ricordare, nonostante la notevole disparità di contesti e di contenuti, la serie di graffiti rinvenuti nell'area sacra di due importanti centri della *regio IV*, quali *Sulmo* (Buonocore 1988, nr. 5–36, per lo più preghiere o invocazioni sulle pareti del santuario di Ercole Curino) e *Alba Fucens* (Guarducci 1953, 117–125).

[28] Vd., ad esempio, sui graffiti del santuario isiaco di S. Sabina a Roma: Solin 1982, 132–138. 145–155; e ancora Langner 2002, 95 f. (in generale). 115 f. (Pompei).

Bibliographie

Baldassarre *et al* 2002 I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milano 2002).

Barbet [2]2009 A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens [2](Paris 2009).

Bastet – De Vos 1979 F. L. Bastet – M. De Vos, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano, Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome 4 (Rome 1979).

Brogiolo 2005 G. P. Brogiolo (a cura di), Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia, gli scavi dal 1980 al 1992 (Firenze 2005).

Buonocore 1988 M. Buonocore, Regio IV. Sabina et Samnium, Sulmo, Supplementa Italica IV (Roma 1988).

Canali – Cavallo 1991 L. Canali – G. Cavallo, Graffiti latini. Scrivere sui muri a Roma antica (Milano 1991).

Catalano *et al.* 2009 D. Catalano – N. Paone – C. Terzani, Isernia. Molise Archeologico (Isernia 2009) 25–32. 83–95.

De Vos 1975 M. De Vos, Pitture e mosaico a Solunto, BABesch 50, 1975, 195–224.

Della Corte [3]1965 F. Della Corte, Case e abitanti di Pompei [3](Napoli 1965).

Eck 1996 W. Eck, Graffiti nei luoghi di pellegrinaggio dell'impero tardoantico, in: Tra epigrafia, prosopografia e archeologia. Scritti scelti, rielaborati e aggiornati, Vetera 10 (Roma 1996) 107–123.

Eristov 1979 H. Eristov, Corpus des faux-marbres peints à Pompéi, MEFRA 91/2, 1979, 693–771.

Faedo 2000 L. Faedo, I porfidi. Immagine di potere, in: S. Ensoli – E. La Rocca (a cura di), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana (Roma 2000) 61–65.

Guarducci 1953 M. Guarducci, Alba Fucens. Graffiti nell'antico tempio sul colle di S. Pietro, NS. 8, 7, 1953, 117–125.

Iacopi 2007 I. Iacopi, La casa di Augusto. Le pitture (Milano 2007).

Kolbmann 2005 W. Kolbmann, Architekturwände. Römische Wandmalerei aus einer Stadtvilla bei Stazione Termini in Rom (Berlin 2005).

La Regina 1968 A. La Regina, Il tempio della colonia latina di Aesernia, in: AA.VV., La cattedrale di Isernia nella storia e nell'arte (Napoli 1968) 27–32.

La Rocca 2008 E. La Rocca, Gli affreschi della casa di Augusto e della villa della Farnesina. Una revisione cronologica, in: E. La Rocca – P. Leon – C. Parisi Presicce, Le due patrie acquisite, Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich, BCom Suppl. 18 (Roma 2008) 223–242.

Langner 2002 M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung, Palilia 11 (Wiesbaden 2002).

Mascitelli 2008–2009 F. Mascitelli, La decorazione pittorica dell'ambiente sotto la Cattedrale di Aesernia, tesi di Laurea Triennale in Archeologia Classica, presso l'Università degli Studi del Molise (Isernia, a.a. 2008–2009).

Mols – Moormann 2008 S. T. A. M. Mols – E. M. Moormann, La villa della Farnesina. Le pitture (Milano 2008).

PPM G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e Mosaici I–IX (Roma 1990–1999).

Ravara 1999 C. Ravara, L'imitazione del marmo nella pittura parietale romagnola di età romana, Archeologia dell'Emilia Romagna 3, 1999, 137–151.

Scagliarini Corlaita 1974–1976 D. Scagliarini Corlaita, Spazio e decorazione nella pittura pompeiana, Palladio, n.s., 23–25, 1974–1976, 3–44.

Solin 1970 H. Solin, L'interpretazione delle iscrizioni parietali. Note e discussioni (Faenza 1970).

Solin 1979 H. Solin, Graffiti dei mitrei di Roma, in: U. Bianchi (a cura di), Mysteria Mithrae. La specificità storico-religiosa dei misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e Ostia, atti del seminario internazionale, Roma – Ostia 28–31 marzo 1978 (Roma 1979) 137–142.

Solin 2002 H. Solin, Sui graffiti del santuario isiaco sotto S. Sabina, in: U. Bianchi – M. J. Vermaseren (a cura di), La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano. Atti del Convegno Internazionale, Roma 24–28 settembre 1979 (Leiden 1982) 132–138.

Solin 2008 H. Solin, Introduzione allo studio dei graffiti parietali, in. O. Brandt (a cura di), Unexpected Voices. The Graffiti in the Cryptoporticus of the Horti Sallustiani and Papers from a Conference on Graffiti at the Swedish Institute of Rome (Stockholm 2008) 99–124.

Terzani 1989 C. Terzani, Isernia. Scavi nel cortile del palazzo vescovile, in: AA.VV., Tutela (V settimana Beni Culturali). Catalogo della mostra (Matrice 1989) 95–97.

Terzani 1991 C. Terzani, La colonia latina di Aesernia, in: S. Capini – A. Di Niro (a cura di), Samnium. Archeologia del Molise (Roma 1991) 111 f. 225–227.

Terzani 1996 C. Terzani, L'ambiente latino. Isernia, in: L. Del Tutto Palma (a cura di), La Tavola di Agnone nel contesto italico (Firenze 1996) 147–153.

Valente 1982 F. Valente, Isernia. Origine e crescita di una città (Campobasso 1982).

Volpe 2002 R. Volpe, I graffiti isiaci nell'area di S. Sabina a Roma, in: U. Bianchi – M. J. Vermaseren (a cura di), La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano. Atti del Convegno Internazionale, Roma 24–28 settembre 1979 (Leiden 1982) 145–155.

Zevi 1981 A. Zevi, Isernia. Lo scavo del tempio della colonia latina, in: R. Cantilena (a cura di), Sannio. Pentri e Frentani dal VI al I secolo a.C., atti del convegno (Napoli 1981) 101–104.

Abbildungen

Abb. 1: Isernia, ambiente ipogeo al di sotto dell'attuale Cattedrale (foto F. Mascitelli, 2010)
Abb. 2: Isernia, Museo Archeologico (deposito), frammento decorato a finto marmo (foto F. Mascitelli, 2010)
Abb. 3: Isernia, Museo Archeologico (deposito), frammenti pertinenti a due colonne (foto F. Ciliberto, 2011)
Abb. 4: Isernia, Museo Archeologico (deposito), frammenti pertinenti ad un fregio a metope (foto F. Ciliberto, 2011)
Abb. 5: Isernia, Museo Archeologico (deposito), frammenti a fondo nero con decorazione a finti pilastri/lesene (foto a sinistra F. Mascitelli 2010; a destra F. Ciliberto, 2011)
Abb. 6: Isernia, Museo Archeologico (deposito), frammenti a fondo nero decorati con una ghirlanda quello a sinistra, con un fiocco, quello a destra (foto F. Ciliberto, 2011)
Abb. 7: Isernia, Museo Archeologico (deposito), resti di decorazione della zona superiore (foto F. Mascitelli, 2010)
Abb. 8: Disegno graffito, cerchi intersecanti su frammenti ricomposti di colore bruno (foto F. Mascitelli, 2010)
Abb. 9: Disegno graffito, figura umana di profilo su frammenti ricomposti di colore bruno (foto F. Mascitelli, 2010)
Abb. 10: Nome graffito, *Priscus* (foto F. Mascitelli, 2010)
Abb. 11: Nome graffito, *Pyrrus* (?) (foto F. Mascitelli, 2010)

Fulvia Ciliberto – Francesca Mascitelli – Cecilia Ricci
Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione
Università del Molise
Via Mazzini 8
I – 86170 Isernia
fulvia.ciliberto@unimol.it
mascitellifrancesca@virgilio.it
cecilia.ricci@unimol.it

Cristiana Terzani
Soprintendente per i Beni Archeologici del Molise
Via Chiarizia 14
I – 86100 Campobasso
cterzani@arti.beniculturali.it

John R. Clarke

Reconstructing the Missing Elements of the Second-Style Program at Oplontis, Villa A

(Taf. XXIV–XXVI, Abb. 1–11)

Abstract

Un archivio fotografico finora sconosciuto, insieme a un gruppo di grandi frammenti di affreschi immagazzinati da più di quarant'anni, ci permettono di ricostruire accuratamente alcune decorazioni di II stile della Villa A. Fino al 2008, quando l'archivio del prof. A. De Franciscis è venuto alla luce, non c'era nessun documento fotografico anteriore al 1970. Ormai, la decorazione del timpano dell'alcova nord del cubicolo 11, insieme con il capitello e il fregio di armi del triclinio 14, la volta a crociera del *oecus* 23, sono andati persi. Le fotografie ritrovate ci mostrano lo stato degli affreschi al momento della loro scoperta nell'arco degli anni 1966–67. Dopo la ricostruzione del muro occidentale dell'atrio si sono trovati molti frammenti che venivano dalla decorazione dell'atrio. Sfortunatamente i restauratori non hanno mai integrato questi frammenti nella parete che è attualmente visibile. In questo luogo si presenterà ricostruzioni degli ambienti 5, 14, 3 23, a base dei nuovi archivi ed usando, fra l'altro, le tecniche di ricostruzione rese possibili grazie al PhotoShop e Illustrator.

The Oplontis Project, a collaboration between the University of Texas at Austin and the Soprintendenza Archeologica di Pompei, has as its goal the publication of Villa A at Torre Annunziata (for a plan of Oplontis, Villa A see Abb. 1). A major part of our work has been the cataloguing of existing decorative elements and the search for archival documents that shed light on the treatment of these elements during the course of the excavations. As it currently exists, the Villa is a product of a rapid and sometimes inaccurate reconstruction project aimed at making the Villa into a tourist site.

In this paper I examine the Second Style rooms both as they exist and as they can be restored through study of archival photographs and fragments found at the time of excavation. Some of these fragments were lost; others were transferred to cement backing but never integrated into the walls of the Villa. Our initial search in the archives revealed that there was no documentation, either in photographs or day books, for the western core of the villa, comprising the famous and beautiful Second Style paintings and the equally beautiful Third Style bath (therefore see R. Gee's fig. 4 in this volume). The seven "lost years" between 1964 and 1971 are extremely important for understanding the foundation of the villa around 50 BC and the additions made to it around the year 1. In 1971 documentation increases dramatically; it includes photographs, plans, and excavation day books that document the excavations to the east, ending around 1980 with the excavation of the pool and the rooms around it.

In July 2008 new evidence for the "lost years" surfaced with the discovery of the papers left by A. De Franciscis, the original excavator of Villa A. Among A. De Franciscis' notes and correspondence were three small packets of photographs. Two of the packets, dated July–August 1966, contained a total of 18 colour transparencies. A group of 30 black-and-white photographs carried the date of 1967.

The colour transparencies seem to have all been shot in the bright sun in the morning, since the photographer had his back to the sun and shot the excavated upper portions of three walls: the west walls of *atrium* 5, vestibule 4, and the garden room, or *viridarium*, 20 (Abb. 2). The background of the photo shows a car parked on top of room 15, and a roof over rooms 11 and 12. A rude wooden gate and a broken-down wall separate the excavation area from the modern street and the walls of the munitions factory that still sits on top of the unexcavated western part of the villa.

Looking closely at the section of the standing north wall of *atrium* 5, we see the top of a moulded vertical element, and then a section of wall propped up by a long pole. The vertical moulded element is the top of a cast made in the hollow left by the wooden door; excavators had poured plaster or cement into the hollow left by the tall door which separated the *atrium* from vestibule 4. A second photograph from this group of colour transparencies shows this same door-cast, taken from its north side; in this view we can see the moulding of the upper part of the door and the door-jamb that took up the depth of the door reveal[1]. We can see, still in place, similar casts of the doors in the *atrium* of the Villa of the Mysteries at Pompeii. Unfortunately, the excavators, or perhaps the contractors responsible for reconstructing this wall, lost this cast. Today only modern reinforced concrete beams appear at this point in the structure.

A second unusual feature of the Villa appears at the midpoint of the right side of the photograph, where we see the top of the west wall of *viridarium* 20. The architrave is actually slightly wedge-shaped, gaining width to the south, perhaps in relation to the sloping floors of corridors 3 and 6. Fortunately this feature is still preserved, although the painted figural frieze is nearly illegible today. A photograph of this feature, taken head on, clearly shows this anomaly, and documents the subjects of the three, white-ground rectangular friezes. The central rectangle shows animals, including a deer, on a brown ground line with foliage; the two lateral rectangles were marine scenes, with hippocamps and dolphins swimming towards the central panel[2].

Unfortunately the photographer did not photograph any other walls. However, he or she did produce some beautiful details of the exposed upper west wall of the *atrium*. These photographs register details of colour and form that have been lost in the forty-five years that they have been exposed to the elements. Further analysis provides important information about the steps taken to restore the villa with a modern roof that approximated the ancient structure. If we compare the image from 1966 with a photograph taken in June 2009, we see that a substantial part of the existing wall has been reconstructed in fake ancient masonry to support the modern impluviate roof (Abb. 3). What is more, two fragments not present in 1966 have been added to the modern reconstruction. These fragments are part of a rather sad story. They are the only two orphans that ever made it into the restoration of the west wall.

What do I mean by “orphans?” By 1968, when the excavations reached the level of the pavement of *atrium* 5, many more fragments of wall painting came to light. Detached from the walls by the eruption, few of these fragments found their way into the final reconstruction of the *atrium*. Most of them were consolidated using the system in vigour at the time. Placed face-down on a table, restorers reinforced their backs with galvanized steel wire and cement. These fragments ended up in a shockingly haphazard storage area carved out of rooms 28, 29, and 35. In a three-year effort, the Oplontis Project has put these rooms and the fragments in order, cleaning, photographing, and assigning them inventory numbers.

One of our architects, T. Liddell, has worked with the puzzle presented by the *atrium* fragments. Using Photoshop and Illustrator, he was able to place a number of the orphaned fragments into a plausible scheme that fits with the architectural perspectives of the standing wall (Abb. 4). These fragments cap two architectural features. To the far right, at the northernmost portion of the west wall, we see a pilaster folded into the corner of the wall. Such folded piers or pilasters are an invariable feature of early and mature Second Style schemes, where they have the function of anchoring the composition of fictive architectural members to the real architecture of the room by appearing to support the uppermost horizontal architectural feature of the composition, usually a fictive architrave or cornice just beneath the ceiling[3]. T. Liddell found that a large fragment with a capital crowning a fragmentary pilaster was of the same size as the existing shaft of the folded corner pilaster. He therefore placed it on top of this pilaster (Abb. 5). At the lower left edge of this same fragment is the corner of an architrave with a snake protome; further above is the right handle of a tall vessel, probably a bronze *hydria*. These decorative motifs are important for T. Liddell’s reconstruction, for they also appear on several other fragments that make up a substantial architrave supported by Ionic capitals. Underneath the architrave a coffered ceiling in perspective is visible. This structure would have been supported by now-missing Ionic columns that sat on top of the Doric colonnade in perspective that appears to recede toward the right-hand door. The Doric colonnade itself is well-preserved. We see four columns with

[1] Archivio Fotographico della Soprintendenza Archeologica di Pompei. A. De Franciscis ago 1966 dia 9403.

[2] Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica di Pompei. A. De Franciscis ago 1966 dia 9393.

[3] Scagliarini 1974–1976, 9. 23; Clarke 1991, 43.

three Macedonian shields placed between them. At the top right of the architrave the base of a column is clearly visible. Since the only column-capital among the *atrium* fragments is Ionic, T. Liddell hypothesized an Ionic upper order. His reconstruction is deliberately quite conservative, and for this reason only some of our orphaned fragments have found a home.

A full, intelligently-imaginative reconstruction of the decoration, recently completed by another team member, M. Blazeby of the King's Visualisation Lab, King's College London, takes T. Liddell's Ionic architrave and elaborates an upper story (Abb. 6). M. Blazeby proposes a deep *aedicula* projecting out over the Doric colonnade to the right, with a *ressaut* supported by an Ionic column projecting out to the left of the right-hand door. Twin *aediculae*, narrower and shallower than the right-hand one, correspond to the tall lower-story *aediculae*, each framing an incense-burner. Finally, twin Ionic *ressauts* stand atop the ornate bossed columns decorated with diamond patterns that flank the central door.

Although many of the elements are purely conjectural, both reconstructions have important ramifications for the history of the Second Style. First and foremost, this two-story elevation makes the *atrium* at Oplontis extremely high, taller than the comparable Second-Style *atrium*, that of the Villa of Mysteries at Pompeii. As D. Esposito has recently argued, the *atrium* of the Villa of the Mysteries was constructed shortly after Sulla reduced Pompeii to a colony[4]. It is an example of the early Second Style of about 80 BC. Stylistically the *atrium* at Oplontis dates to the mature Second Style, around 50 BC. It is clear that the *atrium* of the Villa of the Mysteries employs a very different decorative scheme from that of the *atrium* at Oplontis. It consists of a socle, faux-marble orthostates, and landscapes above. If anything, the two orders of the *atrium* at Oplontis remind us of the First Style scheme of the Samnite House at Herculaneum, where of course the decoration was not trompe l'œil but rather a stucco recreation of real architecture, including the amazing loggia in the upper story (Abb. 7). This loggia gives us an idea of what the Ionic order at Oplontis wished to evoke: a tall hall befitting the palace of a Hellenistic potentate[5].

The few archival photographs documenting excavations to the west of the *atrium* reveal rather shocking losses due to the drastic upheaval associated with the eruption, and perhaps the haste and lack of skill on the part of the reconstruction crew (Abb. 8). The photograph shows the wall between rooms 14 and 15 over turned, the result of a violent collapse that created the long diagonal fissure that runs through the east wall of 15 and the west wall of 14. We can see the standing part of the east wall of room 15, with the tragic mask and the head of the famous peacock sitting on a trompe l'œil ledge.

The greatest losses during the work of re-erecting the wall were to the painting of the west wall of *triclinium* 14, where the conservators lost the left-hand (southern) medallion with a bearded man's head as well as nearly all of the capital of the great pilaster that demarcates, along with the mosaic band on the floor, the circulation space from the space for the dining couches (Abb. 9, Abb. 10). We see the exquisite capital consisting of heraldic griffins, and part of a marble ashlar to the left. The archival photograph also documents a quite legible frieze made up of shields and weapons, framed by a thin stucco cornice on the bottom and a heftier one on top. There are, to be sure, scant remains of the frieze farther in place to the north (right), but today they are nearly illegible. The archival photograph adds significant evidence to the well-known frieze of arms forming the frames for paintings on wood decorating the Villa of the Mysteries.

Since the paper by I. van der Graaff in this volume explores another Second-Style painting documented by a photograph in the A. De Franciscis archive, that of the *tympanum* of *cubiculum* 11, I will pass to my final Second Style discovery, in room 23, famous for its beautifully-preserved perspectives deriving from the ancient stage and its equally-fine representations of bowls of fruit and birds. It is square in plan and has a large door looking to the east with a smaller one opening to the south and the sea. The archival photographs clearly show that a vault covered room 23. All of the evidence for this original vault was lost in the reconstruction, so that now a viewer sees fragments of the entablature, defined by battered stucco mouldings, with a flat reinforced concrete ceiling. It is however clear that the north wall supported a semicircular *tympanum* with a heavy stucco moulding (Abb. 11). The curve of the *tympanum* on the north wall is visible behind the ladder. Looking closely at the juncture of this north wall with the still-unexcavated west wall, the springing of a second *tympanum* is visible. A cross-vault covered room 23; its square plan provides the ideal configura-

[4] Esposito 2007, 441–465.

[5] Clarke 1991, 47–49.

tion for the construction of a cross vault. A contemporary parallel is *cubiculum* k of the House of Ceres at Pompeii[6]. Although a tiny room by comparison, the decorators created the illusion of a colonnaded pavilion to support the suspended cross-vault that covered this room, like the suspended cross-vaulted ceiling that covered room 23.

Comparison of the dimensions of the five Second Style rooms with those of the Villa of *P. Fannius Synistor* at Boscoreale reveals the ability of wall-painters to enlarge and diminish decorative schemes to fit rooms of different size. The best evidence for such scaling is the famous sketch found underneath the fresco layer on the east wall of *atrium* 5; it documents the process of working out the architectural perspectives decorating *triclinium* 14 and is the subject of an essay in course of publication[7].

As the study of the orphaned fragments continues, it is clear that, like the rooms of the Second Style we have considered, modern reconstructions of the rooms of the Third and Fourth Styles at Oplontis were rarely complete. Many fragments never found a place in the reconstructed walls. Fragments that fill out the Third Style decorative schemes of rooms 17, 25 and 30 have emerged from the storage areas as well as significant sections of the Fourth Style decorations of corridor 46. A large number of pieces belonging to a ceiling, indicated by the impressions of reed laths on their reverse sides, may belong to the lost Fourth Style ceiling of *porticus* 60, famous for its elaborate white-ground paintings in the manner of *oecus* 7 of the House of the Centenary[8]. Using the techniques of digital modelling that have proven successful in the reconstruction of *atrium* 5, we hope to put more pieces of this puzzle in place. We are rebuilding and conserving more walls and ceiling in virtual form than the old-fashioned techniques of physical reconstruction could ever have done. Thanks to these new technologies we will be able to experience and study more fully the important decorative systems of the Villa A at Torre Annunziata.

Bibliographie

Clarke 1991 — J. Clarke, Houses of Roman Italy, 100 B.C.–A.D. 250. Ritual, Space, and Decoration (Berkeley 1991).

Clarke forthcoming — J. Clarke, Sketching and Scaling in the Second-Style Frescoes of Oplontis and Boscoreale, in: A. Barbet – A. Verbanck (eds.), La villa pompéienne de Publius Fannius Synistor à Boscoreale, Paris, Actes du Colloque Internationale, 21–23 April 2010, forthcoming.

De Vos 1976 — M. De Vos, Scavi nuovi sconosciuti (I 9, 13). Pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei. MededRom 38, 1976, 37–75.

De Vos 1990 — M. De Vos, I 9, 13. Casa di Cerere, PPM 2, 1990, 172–229.

Esposito 2007 — D. Esposito, Pompei, Silla e la Villa dei Misteri, in: B. Perrier (éd.), Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes, actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, Vienne, Saint-Romain-en-Gal 8–10 février 2007 (Rome 2007) 441–465.

Esposito 2009 — D. Esposito, Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 28 (Rome 2009).

Abbildungen

Abb. 1: Plan of Oplontis, Villa A

Abb. 2: View of 5, 4 and 20 looking northwest. Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica di Pompei. A. De Franciscis, August 1966, dia 9392

Abb. 3: *Atrium* 5, west wall as reconstructed. Photo P. Bardagjy

Abb. 4: *Atrium* 5, west wall. Reconstruction by T. Liddell

Abb. 5: *Atrium* 5, west wall, upper zone, north part. Reconstruction by T. Liddell, detail

Abb. 6: *Atrium* 5, west wall. Reconstruction by M. Blazeby

Abb. 7: Herculaneum, The Samnite House (V, 1). Plan and elevation. Drawing by R. Oliva

Abb. 8: Excavation photo showing walls of 15 and 14 intermixed. Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica di Pompei. A. De Franciscis 1967, 942

[6] De Vos 1976, 37–75; De Vos 1990, 172–229.

[7] Clarke forthcoming.

[8] Esposito 2009, 115 f. pl. 48.

Abb. 9: *Triclinium* 14, actual state. Photo P. Bardagjy
Abb. 10: *Triclinium* 14, west wall, upper part, left. Lost capital and frieze with representation of arms. Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica di Pompei. A. De Franciscis 1967, 936
Abb. 11: *Oecus* 23, west and north walls during excavation. Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologica di Pompei. A. De Franciscis 1967, 945

John R. Clarke
Department of Art & Art History
The University of Texas at Austin
2301 San Jacinto Blvd., Stop D1300
Austin TX 78712-0421 USA
j.clarke@austin.utexas.edu
http://www.oplontisproject.org

Regina Gee

Fourth Style responses to 'period rooms' of the Second and Third Styles at Villa A ("of *Poppaea*") at Oplontis

(Taf. XXVII–XXIX, Abb. 1–10)

Abstract

La pittura murale nella Villa A (di *Poppaea*) in Oplontis (Torre Annunziata), grazie alle successive fasi di decorazione (almeno quattro) con esempi di Secondo, Terzo e Quarto Stile, offre un eccezionale esempio per la storia dell' arte che si occupa degli stili d'epoca in Campania. Ciò è dovuto in gran parte alla complicata storia della villa vicino al mare nella baia di Napoli, costruita circa nel 50 a.C. e ripetutamente ampliata fino alla sua sepoltura nell'eruzione del 79. Risulta ovvio che, durante le fasi di ampliamento e ridecorazione, il proprietario prese decisioni riguardo il preservare lo Stile esistente o ridecorare tenendo in considerazione la nuova estetica. Una chiara traccia indica che il proprietario decise di preservare alcune stanze nello stile esistente, facendole restaurare quando necessario, mentre altre stanze venivano ridecorate secondo il gusto della nuova moda. Questa ricerca esamina come in questa villa i pittori usarono il Quarto Stile in reazione agli stili precedenti, prevedendo il restauro o la ridecorazione, con particolare attenzione a come l'artista accentuava o nascondeva la nuova decorazione.

This essay presents selected examples of the Fourth Style at Villa A ("of *Poppaea*") at Oplontis as viewed through a particular analytical lens (for a plan of Villa A, see Abb. 1 in J. R. Clarke's article in this volume). The Fourth Style visually dominates at Villa A in total area, but with the exception of the spectacularly vivid garden rooms of the east wing, appreciated for their glowing colour and sophisticated alignment, it is the least-well examined among the three styles present. Not without reason the show-stopping Second Style rooms, particularly the *atrium* (5) and *triclinia* (14, 23), have garnered the lion's share of attention. In 1987, J. Clarke published the first detailed study of all the Third Style ensembles[1]. The complete record of surviving wall paintings reveals an art historical narrative more complex than a sequenced unfolding of Second, Third, and Fourth Styles[2]. This history is shaped by but not utterly dependent on the attendant story told by earthquakes and economics, and the style narrative undermines attempts to create a straightforward progression through discrete categories, offering up instead a series of permutations and combinations. Within the larger and longer dialog in contemporary scholarship on diachronic studies versus the synchronic consideration of wall paintings as meaningful markers of social use, this examination is intended to mediate between the two. I use both methods of inquiry to consider Fourth Style paintings inserted within earlier decorative programs at the villa. The corpus of Campanian wall painting gives examples of painting preservation in the comprehensive decorative system of a house along a calibrated scale of removal, true restoration, or a combination of old and new sections[3]. This examination considers all three responses in the material record of the villa with an emphasis on the choice by the artists to reveal or conceal the stylistic intervention within the earlier work. The Fourth Style's complexity in terms of repertoire and the ability to respond to previous styles is made explicit in a new way in this case study.

---

[1] Clarke 1987, 267–294; Clarke 1999, 126–140.

[2] De Franciscis 1975, 9–18.

[3] For a discussion of restoration versus removal in Pompeian wall paintings including case studies from Villa A (rooms 10 bis, 12 and 14) see Ehrhardt 2012.

The Fourth Style has not received much analytical attention at the villa at least in part because surviving examples lack the complex architectural framework and central programmatic mythological panels of its most complex manifestation[4]. Villa A, by contrast, has numerous variations on the stylistically simpler subcategory of the Fourth Style referred to by J. Clarke as the "Tapestry Manner". Characteristic features include a black lower zone (often with a plant motif), a middle zone of red or yellow fields with figured "tapestry" bands framing single centered motifs alternating with contrasting intervals holding *candelabra* and/or *aedicula* frames, and a white ground upper zone featuring architectural frames with simple decorative motifs interspersed[5]. Villa A has a single example of the Tapetenmuster or "wallpaper" design, and is a necessary destination for any scholar considering zebra-stripe decorative systems[6]. There are also the aforementioned garden rooms found along the east wing and as part of the visual axis on the north entry[7]. In any event, the Fourth Style at the villa is rich, not so much for the level of pictorial complexity, which tends to shape the index of value for scholars, but in its ability to demonstrate the range of the visual vocabulary. If those who work within the canonical style classifications are frank, they admit to the Fourth Style's resistance to the discursive practice of art history built upon taxonomies. In many ways, the study of Villa A's Fourth Style paintings confirms M. Shapiro's observation that "styles are not usually defined in a strictly logical way and that they resist systematic classification into perfectly distinct groups"[8]. Style works structurally like a language in its ability to be deployed with self-referential content as part of the communication, to quote or paraphrase, for example, within and across style histories[9].

THIRD STYLE AND FOURTH STYLE IN ROOMS 17, 18 AND 8

In the section of the villa to the west of the north *propylon* entrance (21) is a set of rooms (17, 18 and 8) originally painted in the Third Style with stylistic affinities suggesting the same workshop[10]. Together they preserve a record of intervention in which each room reveals a different Fourth Style response. Room 17, to the west of the north-entry axis, has characteristic early Third Style elements including slender decorative architectural elements and stylized Egyptianizing motifs in delicate shades of light blue, light green and pink (Abb. 2). The once spectacular and expensive cinnabar red middle zone is largely destroyed. The lower zone features a black socle with regular division into vertical panels forming the bases for the architectural elements above. Each panel is bisected horizontally by a white carpet band and below the carpet band, resting on a white narrow horizontal band, a garden plant motif repeats regularly. The socle is early Fourth Style, an alteration contemporary with the addition of a doorway on the west wall[11]. This lower zone makes clear that in the work executed concurrently with the addition of the door, the decision was to insert a socle whose colour and dimensions were harmonious within the syntax of the room but did not copy the original design of delicate white palmette-and-volute and palmette-and-dart Egyptianizing motifs, reasonably presumed to be preserved in the "matching" Third Style room of 30, on the east side of 21.

[4] The post-62 programmatic paintings of rooms n and p in the House of the *Vettii* are often cited as examples of this stylistic subcategory, designated the "Baroque" or "Theatrical" style as well as a variation on the Vorhänge and Durchblicke formula in modern scholarship, see Clarke 1991, 227; Ling 1991,78–80.

[5] The best general descriptions remain Clarke 1991, 65–68; Ling 1991, 71, who prefers "embroidery borders" to "carpet borders" for the characteristic ornament. The best-preserved examples of the Fourth Style "Tapestry Manner" rooms within the villa are 18, 24, 27, 33, 34, 37, 38, 40, 41, 66, 77 and 81.

[6] The Tapetenmuster or "wallpaper" pattern is found in the upper zone of 31. The use of zebra stripes is extensive in the east wing of the villa and quite varied; see Corrado-Goulet 2001, 74–83 fig. 43–68; Laken 2003, 176 and fig. 20–23, and L. Cline in this volume.

[7] Bergmann 2002, 87–120.

[8] Shapiro 1994, 53.

[9] This structural analogy I consider distinct from discussion of a style's functions as a cultural sign system in the sense of a vehicle for conveying meaning and/or a code for pointing to meaning(s) outside of itself.

[10] The decorative system is more specifically Early Third style c. 20–1 B.C. (subdivided by F. L. Bastet into 1a 20–10 B.C., 1b, 10–1 B.C.), or A. Mau's "*candelabrum* style" proposed as a stylistic transition between Second and Third Style, see Clarke 1987, 287.

[11] For the comprehensive history of building alterations within the villa, see Clarke – Thomas 2009, 201–209.

Room 18, originally part of the small bath complex to the north of the kitchen, gives an example of the complete replacement of its Third Style decorative system (Abb. 3). Unlike 17, at the time of the construction of the new entry this room was reworked with no interest in preservation. The ceiling was lowered and the walls repainted in a conventional and fairly modest Fourth Style. Although badly damaged, enough remains to discern the decorative scheme. There is another black socle with a plant motif here topped by a middle zone with alternating purple-red fields and narrow black intervals. The middle zone's wide fields have yellow "tapestry" band frames around single, centered floating motifs, and the narrow intervals feature tall brown *aedicula* structures framing yellow-gold *candelabra*. The upper zone alternates purple-red and yellow fields, each with a simple centered architectural frame holding a simple centered motif surrounded by additional decoration of white "tapestry" bands and green foliated staffs and garlands. Above the Fourth Style upper zone, particularly on the north wall, it is still possible to see Third Style remains, which to my knowledge have not been previously discussed (Abb. 4). The previous decoration's colour palette in which pastel blue and pink dominate suggest the same workshop as rooms 17 and 30. The earlier decoration was concealed by the new scheme, and the superimposition of the later style only became visible in the course of the modern reconstruction[12].

Room 8, the last example from the trio of Third Style rooms, mediates between 18 and 30 in the complexity of the stylistic response. Its preserved Third Style decorative system includes tall slender columns and piers carrying the architrave, a central panel in the middle zone with subordinate flanking designs, a colour palette featuring pink, pale blue and pale green and the use of Egyptianizing decorative motifs on both the frieze and selected column shafts. On the north wall, the middle zone's central sacred landscape framed by a round-headed arch is part of the original Third Style scheme. The room has Fourth Style restorations and additions, the result of a remodelling of the space during the Julio-Claudian period which altered its function in the process from part of a bath complex to a reception/dining space. The Fourth Style paintings and accompanying structural reworking of the room have been carefully recorded by J. Clarke in his 1991 article, briefly summarized below[13]. Room 8 has a socle on a low black base with alternating porphyry red and black panels, a cinnabar red middle zone, and a yellow-gold upper zone subdivided into sections by white horizontal and vertical "tapestry" bands. As is most evident on the east wall, the decorative system of the lower and middle zone continues the colours, layout and motifs of the side walls but with variations revealing the scheme as a Fourth Style insertion (Abb. 4). The middle zone, except for the passage on the left in the north corner, is no longer true cinnabar red but a less expensive version created by a cinnabar red wash over a yellow ochre field[14]. The frieze with the Egyptianizing motif is also present along the north side in its original porphyry red and white design, but changes to (again, less expensive) black and white in the same motif, and its dimensions also change, becoming noticeably narrower in width. As on the north and south walls, the east wall's upper zone is all Fourth Style and retains the same colours and organization, yellow-gold fields with delicate white architectural *aedicula* frames, green garlands and white "tapestry" bands. In the east wall niche, a rounded-headed arched opening gives a view through to a landscape of a sacred precinct and *Hercules* with the apples of the Hesperides, the only mythological narrative surviving within the villa. Room 8 presents an example of repainting that was neither wholesale nor part of an easily removed and repainted section like the socle of room 17. New sections were carefully pieced around the old to create a unified whole visually and compositionally. The Fourth Style insertion is clear, however, in both the imitation cinnabar red and the stylistic variations, including the *aedicula* frame of the east wall landscape, the change of colour and dimensions in the Egyptianizing frieze and the use of "tapestry" bands in the upper zone.

This trio of rooms collectively shows three spaces painted in the same style in the same section of the villa with divergent stylistic histories, one obliterated, one with the lowest simplest zone replaced, and one reworked with complicated intersections and transitions intended to preserve the overall integrity of the design. Rooms 17 and 8 both have, with varying degrees of complexity, a Fourth Style insertion that is imi-

[12] Room 18 underwent the same process in a different period as room 12's transformation from Second to Third Style during which the ceiling was lowered and the decorative system re-painted in the newest style.

[13] Clarke 1991, 128–130.

[14] On the expense and preparation of cinnabar red/vermillion (*minium*) Vitr. 7. 8–9.

tative to a point but intended to be evocative or visually harmonious rather than a pure copy; an exact match is not the intent as evidenced by stylistic choices including the use of the "tapestry" band motif. In both cases, contemporary style elements are introduced consciously within the earlier program which suggests the owner was either agreeable to the artist's choice or in fact made the decision.

SECOND STYLE AND FOURTH STYLE IN ROOM 5 (*ATRIUM*)

The final and in all likelihood most controversial case study of the Fourth Style's use within an earlier decorative system is to be found in room 5, the most reproduced and discussed Second Style *atrium* in Campanian painting (Abb. 5). The surviving decoration, consisting of large sections of the lower and middle zone on the west and east walls painted in symmetrical mirror reverse as well as fragments of the *alae* on the southern end, has been celebrated since its uncovering and reconstruction as a superb example of the Mature Second Style, (H. G. Beyen's 1c, 70–50 BC). The room is singular within the Second Style decorative systems preserved by the villa's owners in that the middle zone is a closed system, it's impressive architectonic scheme defined by steps leading up a high podium to four sets of elaborately embellished yellow and porphyry red double doors spaced at regular intervals, two on the east wall and two on the west. It is also the only room presenting a fully developed iconography of military or agonistic victory, with motifs of shields, winged victory figures, trophy *cistae* encircled by wreathes, and fillets draped on altars. The *atrium* is also key in discussions of workshop attribution due to its clear relationship (along with 14 and 11) in terms of architectural syntax, colour palette and motifs to several equally renowned Second Style rooms belonging to the Villa of *Publius Fannius Synistor*[15].

A careful look at the middle zone of the surviving east and west walls of the *atrium* makes a case for the wall paintings as a Fourth Style recreation of the original Second Style decorative system. In support of this conclusion, there are two empirically observable arguments. The first concerns one of the absolute defining stylistic characteristics of the Second Style: the relationship of painted stone surfaces to the stone it is emulating. When the stone is a recognizable and desirable type this relationship is close, as the artist, within individual parameters of personal or workshop style, attempted to replicate the variegated colour and irregular or organic patterning defining each type of expensive stone drawn upon as the model, especially alabaster (*alabastro fiorito* or *cotognino*) and Numidian marble (giallo antico)[16]. This stylistic quality as a defining feature is consistently supported by examples of Second Style painted stone surfaces from villas along the Bay of Naples and houses in Pompeii. It is not possible in this brief essay to present a comprehensive catalogue of examples; the point can be made, however, by drawing upon Second Style examples within the villa and from the *comparandum* created by a shared workshop, the paintings of the Villa of *P. Fannius Synistor*. Within the Second Style rooms of Villa A, we are fortunate to have an example of real alabaster. Dated to c. 50 BC, it can be found in the threshold for room 14 in a unique example of the stone from the period in Campania (Abb. 6)[17]. As represented in this sample, the alabaster's colours range from shades of cream, gray, pale gold, to golden brown and dark brown, and form highly irregular patterns of what can be described as either blooms or clouds. The variegated colours often appear as rings, concentric circles that are irregular in area and diameter; the width of individual rings also vary or waver in thickness from one section to the next; they are grouped irregularly as well and sometimes overlap. Allowing for derivations of different workshops or hands, these are the essential qualities Second Style artists try to emulate: the variegated colour, the clouding or blooming, the concentric irregular rings and the overall variations within the passage across the surface of the whole piece of stone. For the comparison in contemporary painted alabaster, there are the ala-

[15] E. Leach groups the Second Style rooms of the Villa Oplontis, Villa of *P. Fannius Synistor* (Boscoreale), and Casa del Labirinto under the same workshop, see Leach 1982, 151. For the virtual reconstruction of the Villa of *P. Fannius Synistor* showing the reunification of its frescoes now in the Metropolitan Museum of Art, New York, the Musèe du Louvre, Paris, the Musèe Royal de Mariemont, Morlanwelz, the Musèe di Picardie, Amiens, the Villa Kèrylos, Beaulieu-sur-Mer, and the Museo Archeologico Nazionale di Napoli, see Bergmann 2010, 11–32.

[16] Alabaster and Numidian marble in particular, show a consistent interest on the part of the artist in remaining faithful to the observable defining surface qualities of these stones as part of a larger vocabulary of naturalistic depictions of well-crafted luxury furnishings, see Leach 2004, 78.

[17] Fant 2007, 338.

baster columns from *amphitholomos* 11 in the villa as well as the painted alabaster columns from Room G at the Villa of *P. Fannius Synistor*, which famously shares a number of the same decorative motifs of Villa A's *atrium* (Abb. 7)[18]. Both sets of painted alabaster columns use a color palette with five separate shades discernable (cream, pale yellow, gray-gold, dark gold and brown-gold). Although they are not identical, there is a shared pattern of juxtaposition of shades and calculated irregularity in the patterns, a deliberate uneven quality in the width of individual bands and the stripes of colour within each band. This together with the subtleties of shading from yellow ochre to dark brown effectively mimics the organic cream gold and brown clouds and swirls of the actual stone. Turning to the pairs of painted alabaster columns in *atrium* 5 at Villa A, the initial observations are that the columns on the west and east sides are clearly by different hands, and the artist of the set on the west wall is more skilful is getting visually closer to alabaster. In their own ways both pairs of columns utterly fail to achieve the relationship between real and painted alabaster present in every other example of the Second Style here and elsewhere. Concerning the set on the east wall, it is possible to say the desire to create a regular pattern seems almost irresistible to the artist, and the range of shades within the colour palette is reduced to yellow, an unusual pink-gray and white (Abb. 8). The overall tendency is even horizontal striations with bands quite uniform in width and with regular repetition of the colour pattern. On the far right edge, mid-shaft, there is an attempted "cloud" but the execution is schematic, reduced to a single pair of concentric ovals. The thick uneven pink-gray bands edging the columns are also unique to the columns of this room. The same general observations can be repeated concerning the west wall, although both are better executed in terms of creating a variegated surface. Recent chemical analysis of the pigments of rooms 5, 11, 14 and 23 by P. Baraldi confirms this empirical observation concerning the distinct qualities of room 5's columns. The pink-gray colour used extensively to create the alabaster surface is unique to those of room 5; nothing remotely similar is present in any of the other Second Style rooms examined[19].

In the example of the alabaster columns discussed above, style analysis is only superficially a discussion about quality in terms of a "good" or "bad" artist. Variations in technical execution can be seen in every room and often within different contemporary artists working in different sections of the same room – including the Second Style rooms. Concerning the stylistic difference, it is much less a question of artistic skill than temporal and stylistic distance from the original painting, and this distance is manifest in the result[20]. When discussing the canonical four styles, scholars easily fall into the analogical use of language, speaking particularly of architectural syntax of structure and the vocabulary of decorative motifs. Following this model, my point is while the syntax and vocabulary are correct, the language is not being spoken by a native speaker, the disparity or gap is revealed in both execution and delivery, and that something discernable is lost in translation. While the Fourth Style does revive painted marble surfaces as part of wall decoration, the characteristic representation of stone is markedly different. The treatment is more schematic and referential rather than the Second Style's naturalistic "extension" of the valuable stone as part of a larger category of expensive luxury materials reproduced in painting, including silver, gilded bronze and tortoiseshell. The difference is also observable when examining real and painted Numidian marble, a stone, which, like alabaster, was valued as soon as it was introduced into the Roman visual index of luxury in the 1st century BC. Examples, again all from the villa, reveal the same patterns of traceable temporal movement away from the original: real Numidian marble (fragment inserted in the decorative pavement around peristyle 32), Second Style painted marble (14, west wall), Third Style imitation of the Second Style original (14, east wall) and finally Fourth Style in a Fourth Style room (27, *lararium* base) in which it becomes a barely recognizable schematic quote (Abb. 9).

The second area of study in support of the argument for a Fourth Style insertion in the *atrium* of the villa concerns the presence of cinnabar red. Like the imitation of valuable stone, the use of cinnabar red or *minum* in the architectonic scheme of a Second Style room is a defining quality. The notably expensive and delicate

[18] Leach 2004, 78; see also Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. s.n.v.1.

[19] The pigment analysis of this set of rooms conducted by P. Baraldi under my direction in the summer of 2011 is currently being prepared for publication.

[20] There is an earlier example of precisely this kind of insertion, a Third Style repair to the east wall of room 14 clearly visible in the middle zone between the gold jewel-studded column and the floor-to ceiling cream-colored pilaster.

pigment, which had to be carefully treated during preparation and after application, seems to have been intrinsically valued for its sumptuous hue; in other words the pigment was unusual in that it was itself a luxury material, not just the means to represent one. Artists typically used cinnabar red for panels, low walls, as narrow inset horizontal and vertical panels dividing larger sections, in architraves and in friezes[21]. The *atrium* of Villa A has no cinnabar red in the decorative system of the west and east wall, something confirmed by a systematic visual examination as well as through the chemical analysis of pigments by P. Baraldi[22]. On the absence of cinnabar red in the *atrium*, there are several further points to make. The first is that the rooms of the Villa of *P. Fannius Synistor* showing clear evidence of the same workshop, room G, *cubiculum* M and peristyle E, all feature expanses of cinnabar red[23]. Additionally, every other surviving Second Style room deliberately preserved by the owners in Villa A (14, 15, 11 and 23) has large sections of cinnabar red used in architectural passages as described above. Finally, and perhaps most significantly, the *alae* on the southern end of the *atrium* do not share the decorative system of the east and west wall. This in itself is not unusual, as there are examples within the villa, in 11 and 14 for example, of changing the design to signal a conceptual change in space such as the transition into an anteroom[24]. The wall painting of the east *ala* has a horizontal course of small panels of very well-executed imitation alabaster (Abb. 10)[25]. In colour range and variegation the painted stone is true to the period style as described above and quite different in appearance from the limited colour palette and schematic style of the alabaster columns of the *atrium* itself. Equally significant, and this is only observable by getting very close to the wall surface, the *ala* has cinnabar red in its decoration, here as a border for the course of inset square alabaster panels. Exposure to light has changed the cinnabar red into black metacinnabar, but close examination reveals flecks of the original pigment colour (Abb. 10).

The schematic depiction of alabaster and the absence of cinnabar red in the middle zones of the west and east walls of the *atrium* make a case for both as later versions of the original Second Style decoration. Additionally, the details of the east *ala* make it untenable to accept this painting as belonging to the same workshop as those of the *atrium*'s middle zone, and I contend this brief length together with that of the west *ala* represent the only original Second Style painting currently on the walls of this celebrated space.

CONCLUSION

As a critical analytical tool "style art history" has moved in and out of favour, considered essential for the kind of morphological analysis that allows systematic classification at its birth then subsequently devalued with the rise of post-semiotic theories and social art histories for its association with connoisseurship, attribution, and value assessments based on constructions around an "original" versus a "copy". Within the study of Roman wall painting including those of Villa A, style analysis entered from a different direction; it was developed and folded into larger archaeological studies due to its usefulness as a dating tool for building histories. Concerning the value of formal analysis and style art history in the study Villa A's paintings, there is an expanded argument in favour of its inclusion based on a specific application of the method. Close visual analysis should be used to group the similar and define differences, but at the same time the method must be disentangled from its historical applications centered around critical assessments of "quality" and overambitious speculation concerning profound historical and cultural change[26]. The case studies of Fourth Style insertions into pre-existing decorative programs at Villa A and elsewhere suggest a considerable effort by the owner(s) to maintain select rooms to the extent their resources allowed, spaces associated with the social

[21] Surviving examples of the use of the pigment in the Second Style architectonic schemes of Villa A: piers (11, 14, 15), *cornices* (11, 14, 23), friezes within entablatures (11, 14, 23), low walls/panels (14, 15, 23), *opus isodomum* walls (14, 23), frames for panels and inset painted stone blocks (11, 5 east *ala*) and pediments (15).

[22] The full pigment analysis of the paintings of Villa A is forthcoming, Baraldi 2014.

[23] See Bergmann, above, note 15, and the Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. s.n.1, s.n.2.

[24] In this paper I follow the conventional label of these small spaces at the south end of the *atrium* as "*alae*" although I believe they are better understood as corridors. Each has a distinct Second Style decorative system I believe was originally visually linked to the adjacent space, for example the west "*ala*" is visually aligned to the north wall of room 11.

[25] I question the position of the fragment as currently attached to the wall surface, as it seems too low.

[26] For an illuminating evaluation of the history and contemporary relevance of style art history, Elsner 2003.

status and reception, while allowing more "free play" in terms of the artist's intervention in others. I am not arguing that the distinction between imitation and emulation, so well-chronicled by E. Gazda in reference to sculpture, "trickled down" to something as relatively minor as repainting various walls of this villa[27]. I am suggesting, however, a Roman attitude toward originals and reworking allowed for a variety of responses governed at least in part by a sense of appropriateness within a particular space and that this attitude plays out in a small way in these examples.

Bibliographie

Archer 1990 — W. C. Archer, The Paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style, AJA 94, 1990, 95–123.

Baraldi 2012 (scheduled) — P. Baraldi, Analysis of Pigments, in: J. R. Clarke – S. De Caro – M. Thomas (eds.), Villa A ('of Poppaea') at Oplontis (Torre Annunziata, Italy), Vol. II. Decorative Ensembles, Painting, Stucco, Pavements, Sculpture (New York 2012).

Bergmann 2002 — B. Bergmann, Art and Nature in the villa at Oplontis, in: T. McGinn, Pompeian Brothels. Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis and the Herculaneum 'Basilica', JRA suppl. 47, 2002, 87–120.

Bergmann 2010 — B. Bergmann, New Perspectives on the Villa of Publius Fannius Synistor at Boscoreale, in: B. Bergmann – S. De Caro – J. R. Mertens – R. Meyer (eds.), Roman Frescoes from Boscoreale. The Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality (New York 2010) 11–32.

Clarke 1987 — J. R. Clarke, The Early Third Style at Oplontis, RM 94, 1987, 267–294.

Clarke 1991 — J. R. Clarke, Houses of Roman Italy 100 BC.–AD. 250. Ritual, Space and Decoration (Berkeley 1991).

Clarke – Thomas 2009 — J. R. Clarke – M. Thomas, Evidence of Demolition and Remodeling at Villa A at Oplontis (Villa of Poppaea) after A.D. 45, JRA 22, 2009, 201–209.

Corrado Goulet 2001–2002 — C. Corrado Goulet, The Zebra-Stripe Design. An Investigation of Roman Wall Painting in the Periphery, RStPomp 12–13, 2001–2002, 53–94.

De Franciscis 1975 — A. De Franciscis, La villa romana di Oplontis, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 nach Chr. verschütteten Städten, Internationales Kolloquium Essen 11–14. Juni 1973 (Recklinghausen 1975) 9–18.

Ehrhardt 2012 — W. Ehrhardt, Dekorations- und Wohnkontext. Beseitugung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstätten, Palilia 26 (Wiesbaden 2012).

Elsner 2003 — J. Elsner, Style, in: R. S. Nelson – R. Schiff (eds.), Critical Terms for Art History, (Chicago 2003) 98–109.

Fant 2007 — C. Fant, Real and painted (imitation) marble at Pompeii, in: J Dobbins – P. Foss (eds.), The World of Pompeii, the Routledge worlds (London – Routledge 2007) 336–346.

Gazda 2002 — E. Gazda, Beyond Copying. Artistic Originality and Tradition, in: E. Gazda, The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity, MemAmAc Suppl. 1, 2002, 1–24.

Laken 2003 — L. Laken, Zebra patterns in Campanian wall painting. A matter of function, BABesch 78, 2003, 167–189.

Leach 1982 — E. Windsor Leach, Patrons, Painters and Patterns. The Anonymity of Romano-Campanian Painting and the Transition from the Second to the Third Style, in B. Gold (ed.), Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome (Austin 1982) 134–173.

Leach 2004 — E. W. Leach, The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples, (Cambridge 2004).

Ling 1991 — R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Shapiro 1953 [1994] — M. Shapiro, Theory and Philosophy of Art. Style, Artist and Society (New York [1953] 1994) 51–102.

[27] Gazda 2002, 1–24.

Abbildungen

Abb. 1: Villa A (Oplontis), Room 17, east wall (photo P. Bardigy courtesy of the Oplontis Project)
Abb. 2: Villa A (Oplontis), Room 18, north wall, north wall detail of the Third Style upper zone (photos by P. Bardigy and author, courtesy of the Oplontis Project)
Abb. 3: Villa A (Oplontis), Room 8, east wall (photo P. Bardigy courtesy of the Oplontis Project)
Abb. 4: Villa A (Oplontis), plan showing Third and Fourth Styles in Rooms 17, 18 and 8 (diagram C. Field)
Abb. 5: Villa A (Oplontis), Room 5, east wall (photo P. Bardigy courtesy of the Oplontis Project)
Abb. 6: Villa A (Oplontis), Room 14 alabaster threshold (photo author)
Abb. 7: Villa A (Oplontis), Room 11, east wall, detail of painted alabaster columns (photo P. Bardigy courtesy of the Oplontis Project)
Abb. 8: Villa A (Oplontis), Room 5 (*atrium*), east wall, detail of painted alabaster columns (photo author)
Abb. 9: Villa A (Oplontis), Room 32 pavement on southern side, Numidian marble fragment, Room 14 west wall, Second Style painted Numidian marble, Room 14, east wall, Third Style imitation of the Second Style painted Numidian marble, Room 27, south side of the *lararium*, Fourth Style painted Numidian marble (photos by P. Bardigy and author, courtesy of the Oplontis Project)
Abb. 10: Villa A (Oplontis), Room 5, north wall of east *ala*, detail of painted alabaster square panels and detail of cinnabar red frame (photos author)

Regina Gee
College of Art and Architecture, School of Art
P.O. Box 173680, Bozeman, MT 59717-3680
rgee@montana.edu

Federica Giacobello

Le officine che eseguivano i larari a Pompei

(Taf. XXX–XXXII, Abb. 1–10)

Abstract

The *lararium* paintings constitute the main expression of worship dedicated to the *Lares* in Pompeii. They have been restored massively in the burnt down areas, in houses as well as in commercial-production structures. In the age-old history of studies included in the so-called popular painting, these frescoes represent the ritual scene in its standardized components and are made of figurative stratagems typical of the "Plebeian art". The 'painting hands' that executed the *lararia* can however be differentiated so that they can show the different levels of quality and original iconographic choices.

In the present study I propose, through stylistic and iconographic analyses and figurative detail, to ascribe some *lararia*, which were produced in the last period of life in Pompeii, to the two main workshops active between 62 and 79 AD in the Vesuvian centre: l'Officina dei *Vettii* and l'Officina di Via di Castricio.

I would like to show that these paintings are not a product of poor quality made by not-able painters, who only specialized in the production of *lararia,* but rather that they were part of a complex production system. The analysis of the *lararia* shows that the difference between the mythological paintings and the 'popular' paintings does not consist in a lower artistic quality, but in a different use of language.

Premessa

Le pitture di larario e la pittura 'popolare' romana

Le pitture di larario sono state inserite dalla tradizione degli studi in quella categoria di pitture definite con il termine, per molti versi limitativo, di 'popolari'[1], indicativo della scelta di temi quotidiani o 'locali' raffigurati e di un linguaggio che, avvalendosi di stratagemmi spaziali e figurativi in parte antinaturalistici e di composizioni paratattiche, faceva della immediatezza comunicativa il suo primo scopo.

Già R. Bianchi Bandinelli nel 1950[2] evidenziò i limiti di tale termine per 'spiegare' l'ampia classe pittorica e artistica considerata produzione secondaria rispetto all'arte definita colta di derivazione ellenistica; in particolare sottolineava come non si trattasse di pitture realizzate con tecniche e mezzi inferiori rispetto alle opere di argomento mitologico, ma al contrario come in diversi casi fossero pitture di altissima qualità figurativa. A "popolare" egli preferisce il termine "popolaresco", a indicare i soggetti trattati inerenti alla vita quotidiana espressi con un linguaggio originale che secondo il R. Bianchi Bandinelli corrispondeva al pieno gusto romano.

F. Zevi analizzando uno dei più significativi affreschi di arte "popolare" *La rissa nell'anfiteatro*[3], ne osserva insieme alle strategie figurative tipiche del linguaggio di tipo plebeo, come la visione a "volo d'uccello" e la ripetitività delle figure, artifici tecnici utilizzati nella pittura di ascendenza ellenistica, tanto che da poter affermare "l'artificiosità della distinzione tra arte popolare e arte colta nella pittura pompeiana"[4].

---

[1] T. Fröhlich utilizza l'espressione "Volkstümliche Kunst" (Fröhlich 1991, 189–200).

[2] Bianchi Bandinelli 1950.

[3] Proveniente dal peristilio della Casa I 3, 23; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 112222.

[4] Zevi 1991, 269.

Inoltre la complessità ed la eterogeneità di queste pitture non permette, come è stato scritto da M. Torelli, di circoscrivere ad un'unica classe sociale la loro committenza; si tratta di "livelli culturali che riflettono possibilità economiche e una stratificazione sociale complessa"[5].

Diversi affreschi pompeiani realizzati sulle pareti esterne delle mura di edifici con funzione di insegne di officine, così come scene della vita reale raffigurate all'interno di locali e di abitazioni private, tradizionalmente due delle più importanti classi appartenenti alla pittura cosiddetta "popolare"[6], smentiscono l'idea di pittura qualitativamente scadente, eseguita da pittori meno abili e fantasiosi[7]. Al contrario abbiamo anche a che fare con alte espressioni artistiche come ad esempio rivela la bella Venere su quadriga trascinata da elefanti dipinta nell'insegna dell'Officina *coactiliaria* di *Verecundus* (IX 7, 5–7).

La visione bipolare della produzione pittorica romana[8] sarebbe quindi necessariamente da rivedere o quantomeno attenuare, soprattutto se le indagini in corso sulle officine pittoriche attive a Pompei dovessero mostrare la stessa identità degli esecutori degli affreschi a soggetto 'colto' rispetto a quelli di gusto popolare. Di bipolarità si può parlare intendendo due tradizioni figurative differenti che coesistono nell'arte romana[9].

I larari a Pompei: la scena rituale

L'alto contenuto religioso e rituale posseduto dalle pitture di larario le rende una categoria speciale. L'indagine condotta a Pompei riguardo alle espressioni di culto dedicate ai Lari[10] ha evidenziato come la collocazione privilegiata dei larari fosse la cucina[11]. Tale fatto è imputabile alla natura dei Lari, divinità presenti nella tradizione religiosa romana sin dall'età arcaica: sono gli antenati divinizzati la cui funzione è quella di proteggere i discendenti e garantire la continuità della stirpe. La loro azione si esplicitava in particolare nell'assicurare e supervisionare la risorsa fondamentale attraverso la quale l'uomo sussiste e cresce, ovvero il cibo. In questo senso trova giustificazione l'ubicazione dei larari in cucina nei pressi del focolare domestico – centro della *familia*, dove risiedeva anche *Vesta* – luogo della preparazione e della cottura del cibo[12].

In tale ambiente l'apprestamento privilegiato per il culto dei Lari è costituito da una pittura affrescata sul muro nei pressi del bancone da cottura, che raffigura una scena rituale, identica in tutti i casi esaminati nella sua composizione: il *Genius* del *paterfamilias*, accompagnato talvolta dalla *Iuno* della *materfamilias*, compie coadiuvato da un camillo, da un tibicine e da un popa, un sacrificio in onore dei Lari rappresentati a grandi dimensioni ai lati della scena. Intorno alla raffigurazione principale sono dipinti salsicce, spiedini di carne, prosciutti e teste di maiale a ricordare l'offerta ai Lari e la loro precipua proprietà di garanti del cibo. Al di sotto sono affrescati uno o due serpenti striscianti verso un altare con funzione di *Genii loci*, protettori del luogo. Tale schema iconografico era proposto completo di tutti gli elementi, come accade nella cucina della Casa di L. Helvio Severo (I 13, 2)[13], o solo parzialmente attraverso alcune delle sue figure che rimandavano all'intera rappresentazione.

La scena immortalava l'offerta che veniva in occasioni speciali compiuta dal *dominus* circondato dall'intera *familia* dei liberi e non liberi; il sacrificio quotidiano realizzato davanti alla pittura sacra perpetuava e rinnovava la devozione e quindi il relativo effetto benefico dei Lari. La sacralità della scena determinò la fissità della raffigurazione stessa che appare ripetuta a Pompei senza sostanziali variazioni dall'età augustea, a

[5] Torelli 2006, 135.

[6] Per una trattazione della pittura 'popolare' si veda Zevi 1991; Tortorella 2009; Sampaolo, in: Bragantini – Sampaolo 2009.

[7] Già al momento dei grandi scavi che dissotterrarono Pompei nel Settecento e nell'Ottocento a queste pitture furono di gran lunga preferiti gli affreschi a soggetti mitologico.

[8] A favore di una netta separazione tra le due produzioni: De Carolis 1997, 55.

[9] Vd. in proposito Zevi 1991, 273.

[10] Giacobello 2008.

[11] 72 sono i larari documentati in cucina sui 114 attestati cfr. Giacobello 2011, 81.

[12] Per la trattazione di tale concetto vd. in part. Giacobello 2008, 110 f.

[13] Giacobello 2008, 156–158 n. 28.

cui appartengono le rare più antiche attestazioni[14], sino all'ultimo periodo di vita della città a cui è ascrivibile la maggior parte delle pitture di larario di Pompei.

Appare ipotizzabile che la formulazione finale di tale sistema figurativo come dell'iconografia degli stessi Lari che prevedeva importanti prestiti dal mondo greco e la cui attestazione più antica, risalente alla seconda metà del II secolo a.C. è documentata nelle pitture affrescate sulle facciate di alcune abitazioni di Delo, sia frutto di una dotta elaborazione concepita dal governo centrale durante l'età augustea[15]. Tuttavia le espressioni artistiche pompeiane, così composte e articolate, sono il risultato di un gusto e di scelte locali effettuate dalle officine che lì operavano inserendosi nella tradizione pittorica del centro vesuviano[16].

Le officine pittoriche

Ritengo sia da escludere l'esistenza di pittori autonomi specializzati solamente nella realizzazione di larari come del resto delle altre cosiddette pitture popolari, anche alla luce delle importanti considerazioni fatte a seguito dell'acceso e ancora aperto dibattito sulla individuazione delle officine pompeiane[17]. La ricostruzione più accreditata e attendibile è quella di gruppi di lavoro stabili che operavano in maniera continuativa coordinati da un individuo, probabilmente il titolare dell'officina, che sovraintendeva il lavoro oltre a gestire i contatti con i committenti ed essere proprietario degli attrezzi e del materiale necessari per eseguire gli affreschi. Ciò non esclude, in base alle necessità del momento e alle richieste del committente, la possibilità di integrare tale nucleo fisso di operatori con altre figure[18].

Gli studi condotti hanno permesso di stabilire che le pitture parietali effettuate dal 62 al 79 d.C. furono realizzate da poche officine che avrebbero operato in maniera estensiva a Pompei e nei suoi dintorni, creando un circuito di produzione locale. In particolare ne sono state individuate due: l'Officina dei *Vettii* incaricata della decorazione parietale delle *domus* o di ambienti di maggiore prestigio e impegno decorativo, e l'Officina di Via di Castricio di livello qualitativo e decorativo inferiore[19]. A queste officine si deve verosimilmente assegnare anche l'esecuzione delle pitture di larario[20].

Il larario della Casa dei *Vettii* è, con ogni probabilità opera dell'Officina dei *Vettii*, che ha eseguito dopo il terremoto del 62 d.C. quasi tutte le pitture della casa[21]. L'affresco, nell'atrio secondario (v), è realizzato

---

[14] I larari più antichi documentati sino ad oggi a Pompei sono quelli della già citata Casa di L. Helvio Severo e di Obellio Firmo (IX 14, 2–4) che nella sua prima elaborazione risalirebbe alla fase protoaugustea: Fröhlich 1991, 299 L111; Giacobello 2008, 218 f. n. 114. In entrambi i casi si notano una maggiore libertà espressiva, attenzione per i dettagli e un gusto narrativo assenti nelle successive pitture di larario che rientrano nel periodo del IV stile. Il larario della Casa di L. Helvio Severo ci ha tramandato la scena completa di tutti gli elementi fatto che ha permesso di decodificare le immagini schematizzate e più ripetitive prodotte nell'ultimo periodo di vita di Pompei. Il larario della Casa di Obellio Firmo, presenta in particolare una scena di banchetto che costituisce un unicum nelle raffigurazioni dei larari, interpretabile come la rappresentazione dei *Caristia*, le feste celebrate il 22 febbraio a cui partecipavano membri della *familia ex sanguine* che, riuniti in banchetto, sacrificavano ai Lari: Giacobello 2008, 102 f. Per una diversa interpretazione Anniboletti 2010, 98 nr. 2.

[15] Per un'analisi dettagliata della questione vd. Giacobello 2008, 89–98. 106–110. Per le pitture religiose dipinte sui muri esterni alle abitazioni di Delo vd. Hasenohr 2003.

[16] La difficoltà principale nell'analisi del problema è data dalla scarsità di ritrovamenti di pitture di larario al di fuori dell'area vesuviana, a causa delle ben note complicazioni conservative.

[17] Vd. in particolare i contributi negli atti del convegno Mani di Pittori 1995; Bragantini 2004; Esposito 2009.

[18] Particolarmente 'mobile' e autonomo rispetto a tale sistema doveva essere il *pictor imaginarius*: vd. intervento di D. Scagliarini Corlàita in Mani di Pittore 1995, 174 f. A buon diritto D. Esposito parla di realtà imprenditoriali complesse capaci di manipolizzare il mercato pompeiano: Esposito 2009, 31–47.

[19] Il giudizio riguardo all' Officina di Via di Castricio come bottega povera che »eccelle in goffaggine e banalità e rispecchia il gusto rozzo e le poche esigenze dei committenti« formulato da M. De Vos alla quale si deve l'individuazione della officina stessa (De Vos 1981), è stato ridimensionato da D. Esposito che ha sottolineato come accanto a una decorazione di basso livello, l'officina dimostri di possedere una produzione di qualità medio-alta, rintracciabile negli ambienti più importanti delle case povere, in case di ceto medio, o in ambienti secondari di case ricche (Esposito 2009, 133–135).

[20] Accogliendo l'invito di G. Cerulli Irelli (Cerulli Irelli 2009, 182) in questa sede propongo l'attribuzione di alcuni larari alle officine pittoriche pompeiane di IV stile e, dove è stato possibile individuarla, a una mano specifica di pittore.

[21] W. Peters ha dimostrato che tutte le pitture della Casa dei *Vettii*, con la solo eccezione delle pitture delle *alae* (h) e (i), sono contemporanee tra loro, eseguite dopo terremoto 62 d.C. e che tutte, tranne d, u, x', sono state realizzate dall'Officina dei *Vettii*. (Peters 1977, 95–128).

all'interno di una nicchia poco profonda di forma quadrangolare corredata da raffinatissimi elementi plastico-architettonici che le conferiscono l'aspetto di un'edicola[22]. (Abb. 1). L'originalità dell'opera si rivela anche nella scelta compositiva che prevede alcune anomalie come l'assenza dell'altare su cui sacrifica il *Genius*. Ma è soprattutto l'attenzione naturalistica e formale a rendere il larario prodotto di alta qualità pittorica[23]: come ha osservato V. Sampaolo, i tratti dei volti dei Lari e del Genio – labbra piene, il mento duro, la forma del naso – rivelano caratteristiche dell' autore della decorazione del triclinio (n)[24], che ha operato all'interno dell'Officina dei *Vettii*. L'individuazione di tale mano risulta di estrema importanza nel riconoscimento della figura del realizzatore del larario mostrando come non fu artefice unicamente della pittura sacra, ma che partecipò all'esecuzione della decorazione pittorica complessiva della casa.

Appare significativa la somiglianza iconografica tra i Lari della Casa dei *Vettii* e le divinità raffigurate nel larario della Villa San Marco a Stabia che forse potrebbe essere stato il suo modello figurativo[25]: è stato infatti osservato come nella Villa San Marco compaiano sistemi decorativi molto simili a quelli utilizzati dall'Officina dei *Vettii*, nella Casa dei *Vettii* e nella Casa del Centenario (IX 8, 6)[26]. Anche il larario della Casa del Centenario può essere attribuito alla stessa maestranza che, dopo il 62 d.C., realizzò l'intera decorazione parietale della casa[27] (Abb. 2).

Infatti se si confrontano alcuni particolari dei larari delle due case pompeiane, si noteranno strette analogie tecnico-esecutive che fanno pensare alla realizzazione da parte della stessa bottega e forse alla stessa mano pittorica: in particolare la resa formale e coloristica dei due serpenti che presentano identica testa con fauci spalancate, denti aguzzi, lingua biforcuta vibrante, cresta e barba, corpo sinuoso articolato in spire a forma di otto, solcato da una spessa linea bruna stesa sopra la parte anteriore in marrone. Le piante tra le quali i serpenti strisciano, sono dipinte anche al di sopra del corpo del serpente, non solo intorno ad esso[28].

Con le stesse caratteristiche tecnico-formali appaiono anche i serpenti affrescati nella parete nord del *sacrarium* del tempio di Iside (VIII 7, 28) , nel registro inferiore rispetto al *navigium Isidis*, ciclo decorativo attribuito all'Officina dei *Vettii*[29].

In base agli stessi criteri si può assegnare alla medesima officina anche l'affresco a destinazione sacra realizzato nel peristilio della Casa del Criptoportico (I 6, 2.16) dedicato a Mercurio, il cui busto è rappresentato nella nicchia al di sotto e sul lato sinistra della quale sono raffigurati serpenti in un giardino fiorito che va a coprire le spire dei rettili, unica pittura della casa al momento del seppellimento[30]. Rilevante appare inoltre la somiglianza stilistico-esecutiva tra il larario della Casa del Centenario e il raffinato larario del Termopolio di *L. Vetutius Placidus* (I 8,8) : in particolare si confronti la figura di Dioniso che abbevera la pantera, oltre che l'esecuzione dei serpenti[31]; ciò porterebbe a pensare che anche questo larario sia opera dell'Officina dei *Vettii*, che scelse l'uso raffinato di stucchi per rendere la struttura pseudo-templare (Abb. 3). E' significativo notare che nel larario della Casa del Centenario, come nell'*oecus* (7) della stessa abitazione, nella pittura sacra della Casa del Criptoportico, nel cubiculo (6) del Termopolio citato, ricorra il motivo dell'uccellino tra le fronde o chiuso in un riquadro, motivo amato dall' Officina dei *Vettii*.

Furono probabilmente eseguiti dalla stessa abilissima mano pittorica i larari della Casa VI 15, 23, oggi solo parzialmente conservato, e l'affresco con *Vesta* e i Lari del *Pistrinum* VII 12,11: la raffigurazione, oggi perduta, affrescata all'interno e all'esterno della pseudoedicola della casa possono essere confrontate, solo sulla base di immagini d'archivio in bianco e nero[32], con le splendide divinità del pistrino (Abb. 4) profilate da una sottile linea di contorno, con brevi pennellate a rendere gli sfumati del viso e delle veste, con sovrad-

[22] Per le cornici in stucco del larario vd. Fröhlich 1995, 194 f.

[23] Si vedano la posa sinuosa dei Lari, i particolari degli abiti, l'uso di colori sfumati e di ombre.

[24] Il cosiddetto *Perseus* Painter (o Dioscuri Painter). PPM V, 571.

[25] Il larario fu eseguito in età claudio-neroniana, cioè nella prima fase di attività dell'Officina dei *Vettii*: Giacobello 2008, 70 f. 223 n. 6 con bibliografia di riferimento.

[26] Esposito 2009, 41.

[27] Esposito 2009, 114–118.

[28] Scelta esecutiva che risulta essere un tratto peculiare di questa officina.

[29] Napoli MANN 8929; cfr. Sampaolo in PPM VIII (1998) 814 f.; Sampaolo 1995. Ringrazio V. Sampaolo per l'utile confronto e le importanti indicazione in merito alla questione affrontata.

[30] Giacobello 2008, 253, V5.

[31] Fröhlich 1991, 252 f.; Giacobello 2008, 117.

[32] Immagini dall'archivio fotografico del DAI Rom 31.2468–69.

dipinture bianche per creare le trasparenze e i punti di luce. Le due pitture appaiono straordinariamente affini nella resa e nei particolari: si confrontino ad esempio le fogge delle situle, la posizione della braccia piegate con una curvatura a 90 gradi, la resa del *rhytòn* con zampillo che fuoriesce dall'estremità inferiore in più schizzi, i calzari, le ombre dei corpi e il volto del Lare; la forma della cornucopia e la resa della patera tenuta in mano dal Genio e da *Vesta*; identici nella resa pittorica e figurativa i serpenti presso l'altare. La tesi qui avanzata è che i due affreschi furono prodotti dallo stesso artigiano attivo nell'Officina dei *Vettii*, come dimostra anche il motivo della ghirlanda con uccelli in volo del larario VI 15, 23 che trova una stretta corrispondenza tecnico esecutiva con l'analoga scena raffigurata nel larario della casa del Centenario.

E' quindi possibile, in base all'analisi dei dettagli e delle scelte tecnico-esecutive, attribuire i larari considerati all'Officina dei *Vettii* e in alcuni casi ad una stessa mano pittorica che operò in essa; si conferma l'idea di un'officina di alto livello qualitativo, caratterizzata da un acceso gusto decorativo, che utilizzava un ampio spettro cromatico, sapientemente dosato con uso di chiaroscuri e punti di luce. Anche l'assenza di ripetitività nella raffigurazione della scena di sacrificio ai Lari, proposta sempre con variazione dei particolari e degli schemi, rientra nelle caratteristiche di questa officina che operò, come confermato da casi considerati, non solo nelle *domus* più importanti e ricche di Pompei, ma anche in strutture appartenenti al ceto medio e di destinazione commerciale, contribuendo fortemente a creare uno stile e un gusto locale.

I larari di cui si propone l'attribuzione all'altra grande officina attiva contemporaneamente a quella dei *Vettii*, l'Officina di Via di Castricio, sono facilmente riconoscibili grazie alla ripetitività della composizione, delle soluzioni iconografiche e cromatiche, basate su una stretta gamma di colori, elementi che conferiscono alla scena rituale un aspetto 'fumettistico' dovuto anche all'utilizzo di un linguaggio figurativo lontano dal naturalismo e che si avvale delle giustapposizione di figure non interagenti tra loro.

Fanno parte di questo gruppo i larari delle case di Popidio Prisco (VII 2, 20.40), di Fabio Rufo (VII 16, ins.occ. 22), del Maiale (IX 9 b–c), della Caupona di Soterico (I 12,3)[33] (Abb. 6) e il larario della Villa 6 di Terzigno[34] (Abb. 5).

Osservando i particolari figurativi si notano strette analogie esecutive e stilistiche a partire dai Lari che indossano una tunica rigonfia a palloncino in giallo nel lato rivolto all'altare, in blu sul lato esterno con *clavus* centrale in rosso scuro verso il quale convergono sottili linee in rosso a indicazione delle pieghe. Il *pallium*, appoggiato all'incavo del braccio, è realizzato in gradazioni di rosa sfumato; gli alti calzari frangiati presentano la medesima foggia. Si nota un forte uso del chiaroscuro nella colorazione delle gambe, aperte nella medesima postura, con punti di luce dati da una pennellata bianca, le linee di contorno delle vesti e del corpo sono spesse e scure. Del volto ci si sofferma nella raffigurazione degli occhi e della bocca aperta in un sorriso: sono dotati di una bruna e lunga chioma ondulata con semplice corona in bianco. La situla che stringono nella mano di forma cilindrica è di sproporzionata piccolezza, il *rhytòn* sollevato con l'altra è molto stilizzato e termina con le indicazioni delle corna dell'animale.

Identica è la resa – nei larari che la prevedono – della figura del Genio, come mostrano i particolari della toga terminante a punta, colorata in giallo solcata da pieghe date da sottili linee a spina di pesce in nero; si caratterizza inoltre per la stessa posizione del corpo e delle gambe. L'altare su cui sta sacrificando è marmorizzato. La scena è coronata da una ghirlanda con nastri ondulati svolazzanti resa a segmenti a tremoli colorati in giallo, verde e rosso pavonazzetto.

I serpenti hanno ventre giallo solcato da brevi linee orizzontali e squame indicate in verde scuro nella parte superiore del corpo; sono circondati da fronde che non si sovrappongono al corpo del rettile ma vanno a riempire i vuoti delle spire (Abb. 7).

Significativa appare nel larario della case del Maiale e di Popidio Prisco, la scelta di articolare la scena di sacrificio in due pareti della stanza, creando una interessante variazione compositiva, e rompendo così l'unità della narrazione.

Tra i larari considerati, notevoli e rilevanti sono le costanti stilistiche e tecnico-esecutive, tuttavia esistono delle varianti figurative (presenza delle offerte, di un terzo serpente intorno all'altare, del Genio) e soprat-

[33] Somiglianza già notata dal T. Fröhlich che li attribuisce allo stesso pittore: Fröhlich 1991, 108. Per i larari vedi rispettivamente: Giacobello 2008, 189–191. 195–196. 214 f. con bibliografia precedente; Fröhlich 1991, 258 f., tav. 4, 2.

[34] Il larario è stato individuato in anni recenti nella parete ovest della cucina, collocata nel settore abitativo della villa, in disuso al momento del seppellimento: Cicirelli 2003, 219; Giacobello 2008, 221 f.

tutto qualitative che fanno supporre che a realizzare tutti gli affreschi non fu la stessa mano pittorica: verosimilmente furono pittori operanti nella stessa officina e nella stessa tradizione di bottega che ne condizionò le scelte iconografiche e pittoriche attraverso un modello prestabilito. Il diverso livello qualitativo dei larari è presumibilmente dovuto anche alla diversità della committenza che si affidò a questa officina per la realizzazione del larario: di alto rango sociale era la famiglia dei *Popidii* per i quali fu realizzata una pittura sacra complessa di grande impegno esecutivo, diversamente di più bassa estrazione era il proprietario della Casa del Maiale.

Elementi significativi, come l'abitudine di affrescare i larari direttamente sul colore di fondo della parete e la tendenza a tracciare le figure a mano libera senza l'ausilio di linee guida, ma con una spessa linea di contorno, l'utilizzo di pochi colori ripetuti, portano a ritenere che i larari considerati furono realizzati dalla ormai nota e feconda Officina di Via di Castricio che operò tra il 62 e il 79 d.C. in almeno 60 complessi pompeiani[35]. In particolare la vignetta con pavone dipinta nella lunetta posta al di sopra delle due nicchie che ospitano l'immagine del Genio e dei Lari nel larario ipogeo di Popidio Prisco, elemento insolito nel sistema iconografico dei larari, è considerata il motivo firma dell' Officina di Via di Castricio[36], eseguita sul colore di fondo del pannello, in questo caso inserito in uno schema decorativo di IV stile con ghirlande, candelabri metallici, bordi di tappeto a semicerchi e fiori di loto[37].

Prodotti dalla stessa officina sono anche i perduti larari della Casa I 8, 14 (Abb. 8) – manifesta anche nella gestione della scena articolata su più piani e nell'introduzione insolita del motivo del pavone nel secondo registro l'appartenenza alla bottega di Via di Castricio – e della Casa di Pansa (VI 6, 1)[38] le cui abbondanti offerte di cibo hanno straordinaria affinità figurativa con quelle della Casa del Maiale e della Villa 6 di Terzigno. Ascrivibile all'officina in esame è anche l'originale larario della Casa del Larario del Sarno (I 14, 6–7) che presenta nell'immagine del Genio affrescato all'interno della nicchia, le caratteristiche già evidenziate per il gruppo di larari sopra esaminati, reso con spesse e frettolose pennellate[39].

Eseguiti dalla stesso pittore che probabilmente operò nella Officina di Via di Castricio sono i larari della ricca Casa di *Iulius Polybius*, che ha subito un recente restauro – a mio parere, non rispettoso dell'originaria resa coloristica della raffigurazione –, della Casa V 4,b e della Casa di Achille (IX 5, 1–3.22)[40]; quest'ultimi in pessimo stato di conservazione, leggibili solamente grazie a foto d'archivio[41]. Il pittore si contraddistingue per alcune scelte specifiche che riguardano la raffigurazione, la gestione della scena rituale, la sua collocazione: predilige superfici estese collocate anche al di fuori della ambiente-cucina, è il caso del larario di *Iulius Polybius* dipinto nell'andito collocato tra una porta di disimpegno e la cucina e quello della Casa V 4,b affrescato sulla parete del portico sul quale si apre la cucina. I larari sono delimitati da una spessa cornice rossa, coronati da una ghirlanda di fitte e appuntite foglie verdi e presentano tutti i personaggi impegnati nel sacrificio ai Lari, non omettendoli come per lo più avviene. La loro importanza all'interno della scena è sottolineata dalle differenti dimensioni: i Lari di grandi dimensioni collocati ai lati, vestono lunga tunica divisa da un *clavus* centrale, mentre uno stretto *pallium* è appoggiato alle braccia; sono realizzati in tutte e tre le abitazioni con le stesse caratteristiche figurative, tanto da risultare praticamente identici, creati avvalendosi di un medesimo modello disegnativo, eseguito da un' unica mano pittorica. Lo stesso si può dire degli altri personaggi impegnati nella scena.

Prodotti da una stessa officina, sono il larario conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 8905) la cui provenienza è stata attribuita alla Casa di *M. Spurius Saturnius* e di *D. Volcius Modestus* (VI 6,3) e l'affresco dipinto all'esterno della Caupona di *Hermes* (I 2, 1)[42], oggi molto danneggiato (Abb. 9,

[35] Cfr. Esposito 2009, 133–140.

[36] Esposito 2009, 136. Cfr. in particolare i pavoni raffigurati dall'Officina di Via di Castricio nel triclinio (11) della Casa di *L. Helvius Severus* e nel cubiculo (8) del Panificio di *Sotericus*.

[37] L'inserimento della scena cultuale in un medesimo sistema decorativo di IV stile si ritrova nell'*apotheca* della Casa dell'Efebo (I 7, 11–12.19).

[38] Le immagini dei due larari sono documentate rispettivamente da foto d'archivio e da una incisione del Mazois: vd. Giacobello 2008, 141. 172–173.

[39] Giacobello 2008, 159 f., dove bibliografia precedente.

[40] Rispettivamente Giacobello 2008, 216–218. 168. 205 f.; Fröhlich 1991, 298. 272 f. 295 Taf. 14. 34, 3. 49, 2.

[41] DAI Rom 31.2876; 31.1777.

[42] Rispettivamente Fröhlich 1991, 292 L98 e 257 L19.

Abb. 10): da un medesimo modello sono realizzati i Lari che presentano abiti e attributi con stessi dettagli figurativi, ghirlande a segmenti, gli aggressivi serpenti con una fila serrata di denti aguzzi e squame rese da una sequenza di elementi ovali profilati in bianco. Caratterizzano entrambi i larari i tocchi di luce in bianco, lo scarso utilizzo di linee di contorno delle figure, l'uso di ampie pennellate verticali.

A conclusione di tale analisi sembra di poter avanzare qualche ipotesi di lavoro:

Chi eseguiva il larario operava all'interno delle officine incaricate di affrescare la casa o alcuni ambienti di essa, come mostrano le somiglianze stilistiche ed esecutive tra le pitture di larario e gli altri affreschi dell'abitazione.

Non si tratta quindi di pittori che lavoravano in maniera isolata limitandosi alla esecuzione di pitture di larario, anche se è probabile una sorta di specializzazione nella realizzazione di tali raffigurazioni all'interno del gruppo di lavoro. L'ipotesi più verosimile è che ad eseguire i larari fossero personaggi con una certa autonomia esecutiva.

L'analisi delle dinamiche di realizzazione dei larari documenta come la differenza tra le pitture che affrescavano le pareti domestiche e le pitture di larario, e in generale delle pitture dette "popolari", consista non in una inferiore qualità artistica degli affreschi e quindi di perizia e abilità dei loro esecutori, ma nell'uso voluto di un linguaggio differente, adoperato in quanto più comunicativo e adatto allo scopo esplicativo e sacrale per cui erano nate tali pitture.

Bibliographie

Anniboletti 2010 — L. Anniboletti, Compita vicinalia a Pompei. Testimonianza del culto, Vesuviana 2 (2010) 77–138.

Bianchi Bandinelli 1950 — R. Bianchi Bandinelli, Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana, in: Storicità dell'Arte Classica (Firenze 1950).

Bragantini 2004 — I. Bragantini, Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana, JRA 17, 2004, 131–145.

Bragantini – Sampaolo 2009 — I. Bragantini – V. Sampaolo (a cura di), La pittura pompeiana (Napoli 2009).

Cerulli Irelli 2009 — G. Cerulli Irelli, Larari Pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico, (rez.), RStPomp 20, 2009, 181 f.

Cicirelli 2003 — C. Cicirelli, Terzigno, in: M. Mastroroberto – A. D'Ambrosio – P. G. Guzzo, Storie da un'eruzione. Catalogo della mostra (Napoli 2003) 200–221.

De Carolis 1997 — E. De Carolis, La pittura popolare, in: P. G. Guzzo, Pompeii. Picta fragmenta, decorazioni parietali dalle città sepolte, Archivi di arte antica (Torino 1997) 55–60.

De Vos 1981 — M. De Vos, La bottega dei pittori di Via di Castricio, in: Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione, catalogo della mostra Roma-Pompei 1981 (Roma 1981) 119–130.

Esposito 2009 — D. Esposito, Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive e economico-sociali (Roma 2009).

Fröhlich 1991 — Th. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur „volkstümlichen" pompejanischen Malerei, RM Erg. 32 (Mainz 1991).

Fröhlich 1995 — T. Fröhlich, Cornici di stucco di terzo e quarto stile a Pompei. Alcuni dati statistici, in: Mani di Pittori 1995, 192–198.

Giacobello 2008 — F. Giacobello, Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico (Milano 2008).

Giacobello 2011 — F. Giacobello, Testimonianze del culto dei Lari dall'area vesuviana. Significato e nuove interpretazioni, in: M. Bassani – F. Ghedini (a cura di), Religionem significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei Sacra Privata, Atti dell'Incontro di Studi, Padova 8–9 giugno 2009 (Roma 2011) 79–89.

Hasenohr 2003 — C. Hasenohr, Les Compitalia à Dèlos, BCH 127, 2003–1, 167–249.

Mani di Pittori 1995 — Mani di Pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano. Tavola rotonda in onore di W. J. Th. Peters, Rome 1994, MededRom 54, 1995.

Peters 1977 — W. J. Peters, La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vettii a Pompei, MededRome 39, 1977, 95–128.

PPM — G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei Pitture e Mosaici I–VIII (Roma 1990–1998).

Sampaolo 1995 — V. Sampaolo, I decoratori del tempio di Iside a Pompei, in: Mani di Pittori 1995, 200–213.

Torelli 2006 — M. Torelli, Il nuovo affresco di "arte popolare" dell'agro Murecine, Ostraka 15, 2006, 135–154.

Torelli 2012 — M. Torelli, Arte plebea. Una verifica nella pittura pompeiana, in: F. De Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. Von den Hoff (Hrsg.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der arte plebea bis heute, Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo 8.–9. Juni 2007, Palilia 27 (Wiesbaden 2012) 61–76.

Tortorella 2009 S. Tortorella, Dipingere il quotidiano. La pittura “popolare”, in: E. La Rocca – S. Ensoli, Roma. La Pittura di un impero, catalogo mostra Roma, Scuderie del Quirinale, 24.9.2009–17.1.2010 (Milano 2009) 114–129.

Zevi 1991 F. Zevi, L’arte “popolare”, in: G. Cerulli Irelli, La Pittura di Pompei. Testimonianze dell’arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d. C. (Milano 1991) 267–273.

Abbildungen

Federica Giacobello
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali. Sezione di Archeologia
Università degli Studi di Milano
Via Festa del Perdono 7
I – 20122 Milano
federica.giacobello@unimi.it

Stephan T. A. M. Mols – Eric M. Moormann

Wall paintings from a bathing complex in Rome (Pietrapapa)

(Taf. XXXIII–XXXV, Abb. 1–11)

Abstract

Die pompejanische Malerei wird oft mit der römischen gleichgesetzt. Daraus muss man folgern, dass das Studium der Wandgemälde aus anderen Teilen des römischen Reiches und aus anderen Zeiten zu stark davon beeinflusst ist. Anhand eines stadtrömischen Beispiels möchten wir zeigen, dass neue Trends auch außerhalb Kampaniens bestanden haben. Es geht um Darstellungen von Meeresszenen in einem Badehaus aus hadrianischer Zeit, mit Fischen, Booten und Meergöttern. Die Fische scheinen frei im Wasser zu schwimmen, sind in ihrer Wiedergabe aber nach toten Tieren auf dem Fischmarkt gestaltet worden. Sie stehen in einer Reihe von vergleichbaren Darstellungen, die im Hellenismus anfängt. Unsere ‚freien' Fische sind allerdings mehr römisch als hellenistisch geprägt.

Introduction: Research on Post-Pompeian Painting

Until today, research on Roman wall painting on the Italian Peninsula has very much focused on the period before the eruption of Vesuvius in 79 AD. Indeed, most examples of mural painting come from this area, especially from Pompeii, Herculaneum, Stabiae, and their surroundings. Although it is generally assumed that only a small number of examples from the city of Rome survive, we are convinced that the actual number was much higher. On the other hand we must ask to what extent Campanian wall paintings are representative of all mural decorations created in the centre of the Empire from 200 BC onwards. A complication is that many examples known from the city of Rome come from houses of the social elites, such as the senators and the Imperial family. Very often, no comparison can be made between the rich patrons of these paintings and the patrons of the Campanian examples. Fortunately, there are exceptions, thanks to which one can grasp an idea of the development of mural painting in the centre of the Roman Empire until 79 AD.

Because after the fatal eruption of Vesuvius the number of preserved wall paintings diminishes drastically, it becomes much more difficult to conceive the development of this type of interior decoration. Therefore, Roman wall painting has often been considered synonymous with Pompeian wall painting, and seems to end with the Fourth Style in 79 AD. This trend is apparent from many publications on Roman painting, which emphasize the development of Pompeian wall painting. Let us consider some recent publications, beginning with two French ones, the influential book of A. Barbet from 1985 and the 2005 publication of J.-M. Croisille, respectively entitled: *La peinture murale romaine*, and *La peinture romaine*. A. Barbet primarily discussed the Campanian material, and did not treat post-Pompeian paintings at all. In only 24 of his 300 pages, does J.-M. Croisille discuss examples after 79 AD[1]. R. Ling's *Roman Painting*, published in 1991, has 24 of 222 pages on later material[2]. H. Mielsch's monograph is rather the exception: one quarter of his *Römische Wandmalerei* from 2001 deals with paintings from the 2nd century onwards. In earlier studies he already had discussed later material, which explains this choice[3]. The Italian publication by I. Baldassarre, *Pittura Romana* from 2002 is to a certain extent comparable with H. Mielsch's. One quarter of the work,

---

[1] Barbet 1985 (re-issued in 2009); Croisille 2005, 103–125. We are grateful to A. O. Koloski-Ostrow for her critical reading and correction of the text. She and A. Santucci gave some valuable additional information.

[2] Ling 1991, 175–197.

[3] Mielsch 1981; Mielsch 2001, 94–138.

106 pages, concentrates on post-Pompeian painting, of which half of the examples are from Rome and Ostia[4]. Both works demonstrate the lack of absolute dates for many of these later paintings.

In contrast, some older works treat the material from Rome and its surroundings, but these studies are partially of low quality, like V. Dorigo's *Pittura tardoromana* or its translation *Late Roman Painting*, and the articles of C. C. van Essen, on the paintings from Ostia[5]. An exception is M. Borda's *La Pittura Romana*[6]. This author actually tried to give a complete overview of Roman painting. He clearly put an emphasis on the Italian peninsula as a whole and collected material from Hellenistic to late Roman times. An absolute chronology for late Roman painting, however, is almost entirely absent.

Due to the relative scarcity of the material and the lack of well dated contexts, the development of wall paintings in the centre of the empire remains elusive. Luckily, recent publications on wall paintings from Rome and Ostia are helpful in this respect and a reliable corpus is growing. And this is especially true for wall paintings recently found in well dated contexts[7].

The End of the Fourth Style

On earlier occasions, we both argued that the end of the Fourth Style dates to the reign of the Emperor Hadrian[8]. To be precise, we proposed its finale in the Thirties of the 2nd century AD. One of the arguments that should be taken into account is that until that decade new impulses can still be traced in mural painting. This is especially true for the way large landscapes are depicted: we can see an ongoing development from the Pompeian landscapes bordered by a band as if they are seen through windows, to totally free landscapes without any cornice at all and freely 'moving' on the surface. The same is true for seascapes: here we can compare those in the *frigidarium* of the Suburban Baths in Pompeii with the ones in the Baths of the Seven Sages in Ostia or with examples from Rome itself, found in the neighbourhood called Pietrapapa, in the south of the city, not far from the Basilica of San Paolo fuori le Mura[9]. The Pompeian examples are framed by cornices, while the murals from Rome lack such borders and fill the whole wall and even the ceiling of a room. In what follows we concentrate on the Pietrapapa paintings as the starting point for our considerations.

Fish in the Bath of Pietrapapa

The Pietrapapa bath complex was excavated in 1938 in an area where new embankments for the Tiber were to be constructed[10]. The archaeological remains were unfortunately destroyed after the explorations and cannot be studied any longer. Thanks to brick stamps of 123 AD, the structure can be dated to that year or slightly later during the reign of Hadrian. Most paintings found in the complex belong to that phase. In 1939 the paintings and mosaics were stripped and brought to the Museo Nazionale Romano[11]. Part of the material was lost during removal, transportation, and even afterwards. The surviving fragments of painting are now partly exposed and partly stored in the Palazzo Massimo in Rome[12].

The largest group of paintings originally covered walls and barrel vaults of two different rooms in a continuous composition, showing seascapes with fish and boats (Abb. 1–2)[13]. The representations of all pieces

[4] Baldassarre *et al.* 2002, 277–383.
[5] Dorigo 1966; Dorigo 1971; Van Essen 1956–1958. We do not discuss pre-war studies.
[6] Borda 1958, 91–142.
[7] Falzone 2004; Oome 2007 (Ostia); Mols – Moormann 2010 (Rome).
[8] Moormann 1998, 26; Mols 2007.
[9] Pompeii, Suburban Bath: Jacobelli 1995, 160–163 fig. 6–8, pl. 3.1; Ostia: Mols 2007; Rome, Pietrapapa, see below.
[10] Iacopi 1938–1939; Iacopi 1940; Iacopi 1943.
[11] Rosetti – Tella 1991 present a catalogue of 21 fragments of painting and one of the mosaics known in the museum.
[12] We thank Dr. R. Paris, director of the museum, for the permission to study these decorations. We have had the opportunity to analyse other material as well (see Mols – Moormann 2008 and our contributions in Bragantini 2010, 347–352 on the so-called Dea Barberini, and 197–202 on Castel di Guido respectively).
[13] From rooms C, D and E, Iacopi 1938–1939, pl. 162. Brief discussions in Rossetti – Tella 1991; Rossetti – Tella 1993; Rossetti – Tella 1998, 283–286; Baldassarre *et al.* 2002, 181 f. (Third Style dadoes, with peacocks from room T); Baldassarre *et al.* 2002, 286 f. (boat and fight of fish).

are based on different prototypes. The six boats are of types that were only in use for traveling on rivers. Since they show Egyptian or less specific, rather Nilotic elements in their decoration and have inscriptions in Greek, we may assume Egypt as the source of inspiration for the boats. The excavator G. Jacopi even suggested an Egyptian, or, more precisely, Alexandrinian origin for the entirety of these compositions[14]. As we have seen, this might be true for the boats[15], but does not specifically hold for the fish (Abb. 3).

The boats do not serve for fishing and are moved by young nude boys. They show a rather vivid multicoloured decoration that looks like the decoration of modern 'folkloristic' carts like those in Sicily. We do not agree with the idea suggested by C. Rossetti and F. Tella that the vessels, thanks to this fantastic decoration, were a type of river ships used for feasting ('navicelli fluviali di gala')[16].

In our contribution, we discuss this supposed Alexandrian origin of the motifs, variations, and make a suggestion as to the exemplary function of the Pietrapapa paintings themselves from late Hadrianic times onward.

Battle between Sea Creatures

The supposed Hellenistic, possibly Alexandrinian origin can be ascertained for two compositions, both showing struggles between a moray, an octopus and a crayfish (Abb. 4). In the way the three creatures are depicted, the two combat scenes from Pietrapapa show direct parallels to fish mosaics of which we possess various copies. These fish mosaics were especially popular as *emblemata* in Roman dining rooms, for example in House VIII 2, 16 and in the Casa del Fauno in Pompeii, amply studied by P. Meyboom. He has made a reconstruction of the prototype and suggested an origin of this prototype in Alexandrinian painting[17]. There is, however, an important difference between the Pietrapapa paintings and the mosaics: the mosaics never display the three animals combating each other simultaneously in one composition. In the mosaics that show all three animals, the moray does not interfere in the fight. This is also the case with the fish painted in the *frigidarium* of the Forum Baths in Herculaneum (Abb. 5)[18]. Furthermore, the scenes differ in that they are much less lively than the Pietrapapa examples[19]. This conclusion leads us to different prototypes for the mosaics and the Herculaneum painting on the one side and for the Pietrapapa examples on the other.

For both groups, we may assume that these prototypes were Hellenistic. This is supported by two parallels for the Pietrapapa combat scenes in Greek literature, namely in *Aelianus*, *De Natura Animalium* 1.32 and *Oppianus*, *Halieutica* 253–349. Both works are from the late 2nd or beginning of the 3rd century AD, but rely on older works – now lost – that were probably late Classical or Hellenistic in date[20]. We can recall for instance descriptions as in Aristotle's *Historia Animalium*[21]. Not long before the production of the painting,

[14] Iacopi 1940, 101 mentions Plin. *HN* 35, 101 about the painted decorations of boats by the famous artist *Protogenes*.

[15] Iacopi 1938–1939, fig. 3: ship named ΛΑΚΕΝΑ, which means Lacedaemonian (or Spartan) woman or ship. Another vessel bears the name NIKH (Victory). Also Iacopi 1940, 100 f. pl. 2.

[16] Rossetti – Tella 1993, 10. In the same vein Iacopi 1940, 10; Borda 1958, 279 f.

[17] Meyboom 1977, 66, fig. 16a. He mentions the Pietrapapa paintings, but suggests a fight between an octopus and a dolphin (75 and note 313).

[18] Maiuri 1958, 97–99, fig. 74–75.

[19] Meyboom 1977, 65.

[20] Ael. 1, 32: "Enmity and inborn hate are a truly terrible and cruel disease when once they have sunk deep into the heart even of brute beasts, and nothing can purge them away. For indeed, the Moray loathes the Octopus, and the Octopus is the enemy of the Crayfish, and to the Moray the Crayfish is the most hostile. [etc.]" Loeb Translation A. F. Scholfield (Cambridge Mass. 1958, 51).

[21] *Historia Animalium* 8, 2, 590b: "Crustaceans feed in like manner. They are omnivorous; that is to say, they live on stones, slime, sea-weed, and excrement – as for instance the rock-crab – and are also carnivorous. The crawfish or spiny-lobster can get the better of fishes even of the larger species, though in some of them it occasionally finds more than its match. Thus, this animal is so overmastered and cowed by the octopus that it dies of terror if it becomes aware of an octopus in the same net with itself. The crawfish can master the conger-eel, for owing to the rough spines of the crawfish the eel cannot slip away and elude its hold. The conger-eel, however, devours the octopus, for owing to the slipperiness of its antagonist the octopus can make nothing of it. The crawfish feeds on little fish, capturing them beside its hole or dwelling place; for, by the way, it is found out at sea on rough and stony bottoms, and in such places it makes its den. Whatever it catches, it puts into its mouth with its pincer-like claws, like the common crab. Its nature is to walk straight forward when it has nothing to fear, with its feelers hanging sideways; if it be frightened, it makes its escape backwards, darting off to a great distance. These animals fight one another

Pliny the Elder reiterated the enmity of the three sea creatures[22]. All these authors stress the enmity of these three species of animals which causes eternal fighting.

At the same time, our paintings could very well derive from zoological illustrations in pattern books or on papyri, like those on the 1st century AD *Artemidorus* Papyrus[23].

Fish in the Sea or on the Market?

The two combat scenes are in sharp contrast with the fish depicted in the other paintings from the Pietrapapa Bath complex. In the first place, the latter show a much lower degree of liveliness. We furthermore encounter boats with boatswains, Erotes on dolphins and, on one occasion, the depiction of a Nereid (Abb. 6)[24]. There is no indication of a Nilotic landscape, neither rocks nor birds as in the mosaic *emblemata*[25]. The background consists only of water.

The fish are depicted not only on the walls but also on the ceilings of the rooms, which makes the decorations even more unrealistic in their total appearance. In the Pietrapapa Bath it was probably the intention of the painters to give bathers the suggestion of being part of a marine world, as if they were immersed in it. Only nowadays, in modern zoos, a realistic version of these depictions can be experienced[26]. This would indeed have been possible with only fish depicted, but the boats, seen in profile and not only showing their keels, spoil the underwater world effect. The same counts for the Erotes and the Nereid.

In sharp contrast to the exactness of the rendering of each animal, we note the striking lack of correspondence between the proportions of the different animals in the paintings which seems to point at different origins of the motifs.

The fish and shellfish that surround both boats and the goddess are depicted in rather random compositions that vary between the different rooms of the complex. All boats, human figures, and animals are painted in a very realistic way within a sketchily painted blue sea. The fish seem to combine elements taken from different examples that have been put together in constantly new combinations. In a thorough study of the fish, C. Rossetti and F. Tella were able to distinguish twenty three species in the animals depicted[27].

Although painted realistically, the fish differ very much from those depicted on the mosaic *emblemata* (Abb. 7–8). In their realism, the fish look much more of Roman origin than their Hellenistic counterparts. They also do not derive from fixed groups as in the case of the *emblemata* but are painted individually in compositions that are never the same. This conveys the impression that these compositions of individual, almost scientifically precise fish do not have the above-mentioned Hellenistic origin, since the same phenomenon can be detected in early 2nd century contemporary imperial art, for instance in the reliefs on Trajan's column in Rome, where proportions do not correspond, although individual elements are depicted in a realistic way. Are we actually looking at a true trend initiated at the beginning of the 2nd century AD?

There is, however, another striking element in the fish depicted which possibly betrays their Roman origin: we are looking at dead animals rather than at living creatures! We see their flanks, with a shadow line under the belly, which is odd for animals swimming in their natural environment. We therefore suggest that the painters found their models for fish and shellfish on one of the nearby Roman fish markets, and mixed

with their claws, just as rams fight with their horns, raising them and striking their opponents; they are often also seen crowded together in herds. So much for the mode of life of the crustacean." (Translation, D'Arcy Wenworth Thompson see: http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/history/contents.html).

22 *HN* 9, 185.

23 Now in Turin, Fondazione di San Paolo, but under the custody of the Egyptian Museum. There are fights between mammals, snakes and birds, but not between sea creatures on the verso of the scroll. See for all aspects of the papyrus Gallazzi *et al.* 2008; on the animals Kinzelbach 2009. We consider the papyrus and the illustrations as authentic and not as a forgery as put forward by L. Canfora in numerous discussions.

24 From the west wall of vestibule C. Iacopi 1943, 10 fig. 9; Rossetti – Tella 1991, 213–232 no. 19 fig. 19.

25 Meyboom 1977, fig. 1. 15.

26 Think for example of aquariums in the zoos of Arnhem, The Netherlands, and Atlanta, Georgia (Abb. 9), where the visitor walks through a corridor that runs through the fish basins.

27 Rossetti – Tella 1993. See their list already in Rossetti – Tella 1991, 234 f.

these with motifs of Hellenistic origin in the decoration of the boats, the Erotes on dolphins and the Nereid. The resulting compositions were eclectic, and therefore very Roman in character.

A contemporary and probably similar composition with fish was painted in the Baths of the Seven Sages in Ostia, also datable by means of brick stamps to the reign of Hadrian, in or slightly after 126 AD[28]. A few decades later this painting was struck with pick axes – what made it almost illegible – and covered by a totally different decoration in what is called the linear style, a style emerging in the Eighties of the 2nd century AD. It therefore cannot have been the model for the very famous depiction of *Venus Anadyomene* in room 26 (Abb. 10) and her less well known counterpart, *Venus Marina* in the same room, wall paintings that have to be dated to 209 or slightly later[29]. Very similar to these are the paintings in the *frigidarium* of the Terme del Faro in Ostia[30]. Both rooms were probably of the same date and painted by the same craftsmen. In both cases, the fish are combined with mythological figures like the Nereid and the Erotes in the Pietrapapa paintings. The difference in date of the paintings from Ostia with those from Pietrapapa on the one hand and the likeness with these on the other, are indications that we can probably speak of a trend in interior decoration in the centre of the empire that lasted for a very long time. Further away from the centre, but still on the Italian peninsula, are paintings showing fish found in a *nymphaeum* in Cupra Marittima (Marche)[31]. Examples from Roman provinces, however, indicate that this trend was more than a local phenomenon. We can recall, for example, the paintings from a bath complex in Langon, near Bordeaux in France, also datable in the early 3rd century AD that show similarities to the Ostian examples[32]. From about the same date are paintings from the Casa del Mitreo in Mérida, Spain[33], and from a house found in Mülheim-Kärlich in Germany[34], both preserved only in fragments. And there are many more examples, as far as we know from Greece and the western part of the Empire, such as Corinth and Hölstein[35].

Apart from paintings we also encounter examples in mosaics, sometimes slightly earlier than the painted ones, and geographically more dispersed, like the mosaic found in a bath complex at Isthmia in Greece, dating to 150–170 AD or the mosaic with *Peleus* and *Thetis* surrounded by fish from Zeugma on the Euphrates in Turkey from the late 2nd century (Abb. 11). Rather late examples, from the 4th century, come from villas at Carranque in Spain, and Nabeul in Tunisia[36].

Conclusion

The trend shown here has its origins in the city of Rome in the Thirties of the 2nd century AD. It demonstrates the importance of the study of wall paintings from the centre of the Roman Empire in order to increase the amount of well-studied and dated examples. These can shed more light on local and more widespread developments in Roman painting and other forms of decorative arts. We hope to have shown that the Pietrapapa paintings are the first examples of a typically Roman genre that became popular in the course of the 2nd century AD and remained en vogue for a long period. It combines elements of Hellenistic provenance, like boats and mythological figures or gods, with very realistically painted, but dead fish. Starting as a local phenomenon, the motif soon became widespread, as can be illustrated with paintings in the Western Provinces and mosaics even in very distant parts of the Roman Empire.

[28] Mols 1999, 302–305 fig. 61. 63–64 (room 4).
[29] Mols 1999, 278–281 fig. 35. 45 (room 26).
[30] Mols 2002, 170 fig. 23.
[31] Percossi Serenelli 1993.
[32] Barbet 2008, 311–313 fig. 477–478.
[33] Abad Casal 1982, 64–67 cat. 12.16; 371, 372–375 (on fish).
[34] Gogräfe 1997.
[35] Corinth: fragments from the chambers III and IV of the Peirene Well, applied under *Herodes Atticus*. See Duell, in: Hill 1964, 114 f., who coins the fish as "fairly representative of the fish market of Roman Corinth." Hölstein: see D. Heckenbenner, M. Mondy and M. Thorel in this volume.
[36] Isthmia: Gregory 1995, 287–289 fig. 5 pl. 56–57; Zeugma: Önal 2002, 35; Carranque: Fernández-Galiano 1994, 207 fig. 16; Nabeul: Darmon 1980, 84–90 pl. 42–45. 80–81.

Bibliographie

Abad Casal 1982 — L. Abad Casal, La pintura romana en España (Alicante 1982).

Baldassare *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'Ellenismo al tardo antico (Milan 2002).

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture romaine (Paris 1985).

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Borda 1958 — M. Borda, La pittura romana (Milan 1958).

Bragantini 2010 — I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 Settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Naples 2010).

Croisille 2005 — J.-M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005).

Darmon 1980 — J. P. Darmon, Nymfarum domus. Les pavements de la Maison des Nymphs à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture, EPRO 75 (Leiden 1980).

Dorigo 1966 — V. Dorigo, Pittura tardoromana (Milan 1966).

Dorigo 1971 — V. Dorigo, Late Roman Painting (London 1971).

Falzone 2004 — S. Falzone, Scavi di Ostia 14. Le pitture delle insulae (180–250 circa d.C.) (Rome 2004).

Fernández-Galiano 1994 — D. Fernández-Galiano, The Villa of Maternus at Carranque, in: P. Johnson – R. Ling – D. J. Smith (eds.), Fifth Colloquium on Ancient Mosaics. Held at Bath, England, on September 5–12, 1987, JRA suppl. 9, 1, 1994, 199–210.

Gallazzi *et al.* 2006 — C. Gallazzi – B. Kramer – S. Settis, Il Papiro di Artemidoro (Milan 2006).

Gogräfe 1997 — R. Gogräfe, Die Geburt der Venus. Eine Malerei aus der Villa Rustica „Im Depot" bei Mülheim-Kärlich, Berichte zur Archäologie an Mittelrhein und Mosel 5, 1997, 247–275.

Gregory 1995 — T. E. Gregory, The Roman Bath at Isthmia. Preliminary Report 1972–1992, Hesperia 64, 1995, 279–313.

Hill 1964 — B. H. Hill, The Springs. Pereine, Sacred Spring, Glauke, Corinth 1, 6 (Princeton 1964).

Iacopi 1938–1939 — G. Iacopi, Antichi affreschi scoperti al Porto Fluviale di Roma, Le Arti 1, 1938–1939, 513–516.

Iacopi 1940 — G. Iacopi, Scavi e scoperte presso il Porto Fluviale di S. Paolo, BCom 68, 1940, 97–107.

Iacopi 1943 — G. Iacopi, Scavi in prossimità del Porto Fluviale di S. Paolo, località Petra Papa, MonAnt 39, 1943, 1–166.

Jacobelli 1995 — L. Jacobelli., Vicende edilizie ed interventi pittorici nelle Terme Suburbane a Pompei, MededRom 54, 1995, 154–166.

Kinzelbach 2009 — R. Kinzelbach, Tierbilder aus dem ersten Jahrhundert, Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete, Beiheft 28 (Berlin 2009).

Ling 1991 — R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Maiuri 1958 — A. Maiuri, Ercolano. I nuovi scavi 1927–1958 (Rome 1958).

Meyboom 1977 — P. G. P. Meyboom, I mosaici pompeiani con figure di pesci, MededRom 39, 1977, 49–93.

Mielsch 1981 — H. Mielsch, Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980, ANRW 12.2, 1981, 157–264.

Mielsch 2001 — H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Mols 1999 — S. T. A. M. Mols, Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'insula III x (Caseggiato del Serapide, Terme dei Sette Sapienti e Caseggiato degli Aurighi), MededRom 58, 1999, 247–386.

Mols 2002 — S. T. A. M. Mols, Ricerche sulla pittura di Ostia, BABesch 77, 2002, 151–174.

Mols 2007 — S. T. A. M. Mols, La fine del IV Stile nel centro dell'Impero, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza-Calatayud 2007) 139–144.

Mols – Moormann 2008 — S. T. A. M. Mols – E. M. Moormann, La villa della Farnesina. Le pitture (Milan 2008).

Moormann 1998 — E. M. Moormann, La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurative, in: A. Donati (ed.), Romana Pictura. La pittura romana dalle orgini all'età bizantina (Milan 1998) 14–32.

Oome 2007 — N. Oome, The Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro (I iii 5). A Case-study of Wall Painting in Ostia, BABesch 82, 2007, 233–246.

Önal 2002 — M. Önal, Mosaics of Zeugma (Istanbul 2002).

Paris 1996 — R. Paris (ed.), Antiche Stanze (Rome 1996).

Percossi Serenelli 1993 — E. Percossi Serenelli, Il ninfeo di Cupra Marittima, in: G. Paci (ed.), Cupra Marittima e il suo territorio in età antica. Atti del convegno di studi, Cupra Marittima, 3 maggio 1992, Picus, suppl. 2, (Tivoli 1993) 47–70.

Rossetti – Tella 1991 — C. Rossetti – F. Tella, Roma. Affreschi e mosaici dal Porto Fluviale di San Paolo, BA 11–12, 1991, 223–236.

Rossetti – Tella 1993 — C. Rossetti – F. Tella, Rappresentazioni di fauna marina nella pittura romana, AnnSiena 14, 1993. 1–21.

Rossetti – Tella 1998 — C. Rossetti – F. Tella, in: A. Donati, Romana Pictura (Milan 1998) 283–286.

Van Essen 1956–58 — C. C. Van Essen, Studio cronologico sulle pitture parietali di Ostia, BCom 76, 1956–58, 154–181.

Abbildungen

Abb. 1: Rome, Palazzo Massimo, from loc. Pietrapapa, baths, room D, fish (photo authors)
Abb. 2: Rome, Palazzo Massimo, from loc. Pietrapapa, baths, room D, seascape (photo authors)
Abb. 3: Rome, Palazzo Massimo, from loc. Pietrapapa, baths, room E, seascape (photo authors)
Abb. 4: Rome, Palazzo Massimo, from loc. Pietrapapa, baths, room unknown, battle between moray, octopus and crayfish (photo authors)
Abb. 5: Herculaneum, Forum Baths, *frigidarium*, battle between octopus and crayfish (photo authors)
Abb. 6: Rome, Palazzo Massimo, from loc. Pietrapapa, baths, room C, seascape with Nereid (photo authors)
Abb. 7: Rome, Palazzo Massimo, from loc. Pietrapapa, bath, room D, fish (photo authors)
Abb. 8: Rome, Palazzo Massimo, from loc. Pietrapapa, baths, room D, fish (photo authors)
Abb. 9: Atlanta, Georgia, Aquarium (photo zoo, from http://www.google.nl/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Georgia_Aquarium_-_Ocean_Voyager_Tunnel_Jan_2006.jpg/400px-Georgia_Aquarium_-_Ocean_Voyager_Tunnel_Jan_2006.jpg&imgrefurl=http://nl.wikibooks.org/wiki/Aquaristiek/Openbare_aquaria&usg=__8AWfC6_4URFICb_gAEhUP8OK2HM=&h=247&w=400&sz=52&hl=nl&start=8&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=bdvg5pgXDmIaSM:&tbnh=77&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dburgers%2Bzoo%2Bocean%26um%3D1%26hl%3Dnl%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft:en-US%26tbs%3Disch:1&ei=96aITf-_McjqOeOtibgN as seen on March 22, 2011)
Abb. 10: Ostia, Baths of the Seven Sages, room 26, seascape with *Venus Anadyomene* (photo authors)
Abb. 11: Archaeology Museum Gaziantep, mosaic with *Peleus* and *Thetis* from Zeugma (photo authors)

Stephan T. A. M. Mols
Institute for Historical, Literary and Cultural Studies
Radboud University Nijmegen
P.O. Box 9103
NL – 6500 HD Nijmegen
s.mols@let.ru.nl

Eric M. Moormann
Institute for Historical, Literary and Cultural Studies
Radboud University Nijmegen
P.O. Box 9103
NL – 6500 HD Nijmegen
e.moormann@let.ru.nl

Stella Falzone

Distribuzione e modulazione di schemi pittorici in un'*insula* ostiense: uno stile locale del II sec. d.C.

(Taf. XXXVI–XXXIX, Abb. 1–10)

Abstract

The Ostian housing block conventionally known as "Case a Giardino" (III, IX) is one of the most significant examples of intensive building of the age of Hadrian. Known for its originality and building coherence, the composition of this block required a clear internal distribution already when being planned: this is based on the presence of *medianum* apartments with repetitive floor plans located in specific areas (central blocks and lateral sectors of the large inner garden) as well as on the presence of an "outstanding" house with a courtyard structure (*Insula* of the Muses). The complex is composed of *insulae* that are some of the most important Ostian housing blocks in regards to the quality and quantity of the decorative inventory, which relate to subsequent building phases. In addition to the buildings already known in the history of research (*Insula* of the Muses, *Insula* of the Yellow Walls), we would like to highlight the recent acquisition of data relating to the paintings of the *Insula* delle Ierodule and of the *insulae* located in the central blocks. This set of evidence represents a particularly significant sample in the context of the city of Ostia regarding a statistical-based analysis of decorative patterns and systems in the different decorative phases. The first decorative phase (late Hadrianic – early Antoninian period) presents a few common features regarding the choice of decorative patterns in relation to the function of the rooms in a medianum apartment. In particular, in this group of houses the choice of decorations is strongly influenced by the repetitive floor plan structure, but there are important differences between the *Insula* delle Ierodule (more complex) and the *insulae* located in the central blocks. A comparison with the contemporaneous decorations of the *Insula* of the Muses offers a more in-depth analysis of the schemes and patterns (mythological representations: cycle of Apollo and the Muses in painting) in the same phase, according to different levels in the quality of the decoration which probably relate to specific customer choices.

La pittura ostiense di epoca medioimperiale, come è noto, è pertinente a differenti varianti di *insulae*, che ancora oggi caratterizzano il paesaggio urbano della città portuale[1].

L'impianto razionale di queste abitazioni prevede un uso intensivo della superficie edificabile, che appare in linea con la grande trasformazione urbanistica operata a partire dall'età adrianea, a seguito della crescente richiesta di alloggi dopo la costruzione del porto di Traiano. Ad Ostia furono infatti realizzati veri e propri piani regolatori, tra i quali uno dei più noti è costituito dalle Case a Giardino, di epoca tardoadrianea[2]: in pochi anni del complesso (a forma di quadrilatero con all'interno un ampio cortile-giardino e blocchi edilizi simmetrici) furono completate alcune decine di unità abitative distribuite sui diversi piani dei corpi di fabbrica (Abb. 1).

---

[1] Riguardo ad una nozione critica del concetto di "*insula*", in rapporto all'uso del termine stesso nelle fonti (specialmente riguardo alle testimonianze di Roma), si rimanda alle considerazioni in: Priester 2002, 23–36. Nel caso delle insule ostiensi si constata un uso ormai generalizzato di tale termine nella storia degli studi, per indicare fabbricati a più piani con appartamenti indipendenti: cfr. Falzone 2004, 176. Nell'ambito della vasta bibliografia su questo tipo di edifici, si ricordano in particolare: Calza 1915; Calza 1941; Packer 1971; Meiggs 1973, 235–262; Scagliarini Corlaita 1996; Pavolini 2006, 298–302.

[2] Calza 1941; Calza 1953, 136 f.; Packer 1971, 172 f..; Scagliarini Corlaita 1996, 176; Cervi 1991; Gering 2002; Falzone – Zimmermann 2010.

Se, come è stato dimostrato dall'analisi dell'impianto e della tecnica edilizia, questo complesso mostra evidenti caratteri di omogeneità dal punto di vista costruttivo, tanto da far ipotizzare che fu commissionato da un gruppo di *socii* di qualche corporazione cittadina[3], interessante è la questione che attiene alla scelta degli apparati decorativi, contestualmente alla realizzazione delle varie abitazioni che compongono le Case a Giardino. In altre parole, ci si chiede quale sia stato il ruolo svolto dalla committenza nella scelta dei rivestimenti pittorici (considerando il cospicuo numero di abitazioni dipinte contemporaneamente), e quale fosse in parallelo l'offerta "di mercato" concernente i decoratori, tenendo conto del "boom" edilizio di quegli anni.

Alla luce di tali questioni, si riconsidereranno le attestazioni di pitture parietali pertinenti alla prima fase decorativa delle abitazioni del complesso, al fine di individuare un'eventuale modulazione interna nella scelta degli schemi parietali anche in relazione alla diversa articolazione planimetrica delle abitazioni (*insulae* a *medianum*, o a cortile porticato)[4].

A tal fine, si ripresenteranno sinteticamente le caratteristiche degli edifici più ampiamente noti nella letteratura scientifica, insieme alle decorazioni pittoriche di abitazioni di cui per la prima volta è stata effettuata un'analisi sistematica. Concentreremo, infatti, la nostra attenzione sull' *Insula* delle Ierodule (III, IX, 6) (Abb. 1), per le caratteristiche intrinseche degli arredi decorativi conservati: questa abitazione, già messa in luce parzialmente nel 1970, a partire dal 2003 ha costituito l'oggetto di un progetto congiunto tra la Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia[5] e l'Università di Roma "La Sapienza" (di cui sono state date anticipazioni in precedenti Colloqui dell'AIPMA)[6], il quale ha avuto come esito il completamento dello scavo, i restauri, l'apertura al pubblico, e, finalmente, la pubblicazione complessiva dell'edificio[7].

Questa abitazione appare particolarmente significativa per illustrare le forme dell'abitare ad Ostia, per quanto concerne l'articolazione planimetrica, il rapporto esistente tra l'uso degli schemi decorativi e la fruizione degli spazi domestici, e, ad un livello più specifico riguardante la pittura, la distribuzione degli schemi e dei motivi decorativi a seconda della gerarchia degli spazi.

Dobbiamo infatti considerare alcuni dati oggettivi: questa *insula* a *medianum,* a differenza della quasi totalità delle case ostiensi, conserva tutte le pareti affrescate relative agli ambienti del piano terra (rinvenute ancora *in situ*) e quasi tutti i soffitti dipinti dello stesso piano (Abb. 2), rinvenuti in stato di crollo ma riconoscibili nei loro schemi originari, e di cui è stato possibile ricostruire il sistema di camera a canne per l'ancoraggio alla travatura lignea, ben noto da fonti letterarie e archeologiche[8]. Va inoltre sottolineato che le pitture sono riferibili ad un'unica fase, la prima, realizzata probabilmente non molto tempo dopo la costruzione della casa (intorno al 130 d.C.), come si può ricavare dalle caratteristiche tecniche degli intonaci (strati preparatori, uso dei colori)[9] e dall'analisi stilistica.

A questa omogeneità dal punto di vista tecnico, corrisponde sul piano stilistico l'utilizzo di tre schemi pittorici parietali, la cui diversificazione sul piano quantitativo (presenza/assenza di elementi architettonici, di figure umane intere, di una gamma coloristica più o meno ampia) e sul piano qualitativo (resa dei motivi di repertorio), deve essere letta presupponendo una precisa gerarchia tra le stanze. Si può infatti facilmente

[3] De Laine 2004, 171. A tale proposito si veda inoltre Falzone – Pellegrino 2013, 194 f.

[4] Nell'ambito delle *insulae* a *medianum* presenti nelle Case a Giardino possono essere riconoscibili nove varianti interne, che riguardano il numero e la posizione reciproca dei vani, nonché i percorsi interni. Quasi tutti gli appartamenti si compongono del piano terra oggi conservato e del primo piano con accesso mediante vani scala interni all'abitazione, mentre scale esterne mettono in collegamento appartamenti indipendenti ricavati nei piani superiori dei fabbricati direttamente con il giardino, consentendo una circolazione differenziata e filtrata dallo stesso corte: De Laine 2002, 52–57; De Laine 2004, in part. 152–154.

[5] Ora Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma – Sede di Ostia.

[6] Falzone – Pellegrino 2001; Falzone *et al.* 2007; Falzone – Tober 2010, 639–641. Il contributo presentato in questa sede, in particolare, amplia alcune considerazioni già espresse in Falzone – Tober 2010, 637–641.

[7] Falzone – Pellegrino 2013, a cui si rimanda per quanto concerne l'analisi della decorazione pittorica dell'abitazione presentata sinteticamente in questa sede.

[8] La tecnica di ancorare i soffitti ad una intelaiatura di canne è ben nota nel modo romano, ed è già descritta da Vitruvio (Vitr., 7, 3, 2), il quale tuttavia la menziona riguardo alle coperture a volta e nell'*opus craticium*: Barbet – Allag 1972, 943; Falzone – Pellegrino 2013, 30–35.

[9] Infatti, esami eseguiti al microscopio (ancora in corso di completamento, in collaborazione con l'Accademia delle Scienze dell'Austria) su sezioni sottili degli intonaci provenienti sia dalle pareti che dai soffitti di vari ambienti, hanno rilevato le medesime caratteristiche di composizione e stesura degli strati preparatori, generalmente nel numero di 2 o 3 a seconda che si trattasse di pareti o soffitti: Falzone *et al.* 2010.

constatare che uno schema architettonico (di maggiore complessità nella sua articolazione interna) decora gli ambienti principali 4 e 6 (quest'ultimo una vasta sala introdotta da due colonne), nei quali il numero e la disposizione degli elementi architettonici impiegati varia a seconda delle dimensioni delle stesse pareti. In questo caso le architetture definiscono uno schema tripartito (Abb. 3), in cui colonne doppie costituiscono il prospetto architettonico in primo piano, dietro il quale sono presenti due registri di pannelli. I pannelli del registro superiore sono animati da figure maschili nude e femminili panneggiate che si librano nell'aria (Abb. 4), mentre quelli del registro inferiore sono caratterizzati dalla presenza di elementi di repertorio (delfini, mostri marini, motivi vegetali ecc.).

Oltre a quello appena descritto, un secondo schema architettonico di tipo modulare a fondo giallo (Abb. 5) è presente negli ambienti secondari della casa, riproposto in formulazioni leggermente differenti a seconda della lunghezza delle pareti e tra stanze diverse.

Rispetto alle stanze principali, si notano un'evidente riduzione dei motivi decorativi, ed una maggiore semplificazione dello schema, in cui si privilegia la ripetizione di edicole in rosso con esili elementi architettonici disposti su più piani con ricerca di profondità. Lo stesso schema è presente in quattro ambienti diversi, adattato anche in questo caso a seconda delle dimensioni delle pareti. I singoli elementi sono ripetuti assai simili in tutte le stanze, anche se si possono notare leggere variazioni specialmente per quanto riguarda la posizione degli elementi accessori della decorazione, realizzati sovrapponendo i colori a secco, i quali denotano una pittura rapida, che ha come esito una combinazione fantasiosa degli stessi motivi, eseguiti senza disegno preparatorio. In queste stanze, inoltre, mancano le figure maschili e femminili intere sia nelle pareti che nei soffitti: l'immagine umana è infatti "ridotta" nelle teste femminili in posizione centrale (Abb. 2). Gli altri motivi (delfini, *oscilla*, uccelli), nonché le ghirlande possono considerarsi una semplificazione di quelli già visti nelle sale principali; essi sono allo stesso modo presenti sulle pareti e, come vedremo, nei soffitti.

Infine, nei corridoi è attestato un terzo schema a riquadrature più semplici con rade ghirlande e pochi motivi centrali.

L'eccezionale rinvenimento dei soffitti affrescati e l'osservazione delle loro qualità tecniche ci consentono di assegnare proprio a tali decorazioni un ruolo di primo piano nell'arredo pittorico della casa, riscontrando come in ogni stanza la qualità dei soffitti superi quella delle pareti per la complessità degli schemi geometrici, la presenza di incisioni preparatorie e per la resa dei motivi.

Infatti nel soffitto dell'ambiente 6 (Abb. 2), l'unico reso noto nella letteratura scientifica subito dopo il rinvenimento[10], lo schema mostra un unico settore a pianta quadrata, fiancheggiato da due fasce rettangolari con motivi analoghi a quelli visti nelle pareti (Satiri, cavalli marini ecc.), quasi a costituire un prolungamento delle stesse. Il motivo, nella porzione quadrata, sembra imitare il profilo di una volta a crociera. Alla complessità dello schema generale corrispondono un'ornamentazione altrettanto ricca e la presenza di molti motivi decorativi. Quattro edicole sono disposte sui quattro lati in asse con il centro della decorazione, e presentano gruppi di due personaggi, che in alcuni casi sembrano assimilabili alle figure presenti nelle pareti, e che in altri richiamano scene sempre riferibili ad ambito dionisiaco. Significativa, dunque, appare la presenza di coppie di personaggi che risultano essere al centro di tutti i lati del soffitto, mentre sulle pareti le figure sono sempre in posizione isolata (Abb. 3–5). Si può senza dubbio asserire, peraltro, che in esso si ritrovano molti dei motivi delle pareti così come lo stesso uso dei colori. La decorazione, tuttavia, appare notevolmente più ricca proprio per la densità dei motivi accessori, i quali, al contrario, nelle lunghe pareti della stanza appaiono meno concentrati, così come meno articolata risulta la strutturazione architettonica delle pareti stesse.

Il soffitto dell'ambiente 4 (Abb. 2), meno ricostruibile dalle porzioni superstiti, doveva essere suddiviso in due campi dall'analogo schema decorativo, di forma quadrata e accostati, che occupavano così tutta la lunghezza del vano. Lo schema di ogni settore appare incentrato su assi diagonali, con quadrati agli angoli, il cui centro era decorato forse con maschere. Gli assi diagonali erano individuati da candelabri vegetali con cornucopie, sorreggenti vasi da frutta analoghi a quelli delle pareti della stanza. Gli stessi assi erano delimitati da ghirlande con andamento semicircolare, con al centro una figura femminile panneggiata. Il centro di questo campo del soffitto era occupato da un *tondo* in rosso, su cui era presente almeno in un caso una figura maschile assimilabile ad un Satiro.

[10] Veloccia Rinaldi 1970–71.

Anche per quanto riguarda gli schemi dei soffitti delle stanze secondarie della casa, tutti a fondo giallo come le pareti, le differenti partizioni geometriche richiamano quelli degli ambienti principali, ma gli schemi appaiono maggiormente semplificati, così come l'ornamentazione tra le varie zone appare ridotta, secondo quanto visto anche nelle corrispettive pareti. Nel soffitto dell'ambiente 9 (Abb. 2), ad esempio, come si è osservato nell'ambiente 4 delle stesse dimensioni, si suppone una suddivisione della superficie rettangolare originaria in due quadrati simmetrici, con motivo centrale racchiuso da cornici a losanga con lati arrotondati, bordato da ghirlande. Altre cornici rettilinee e circolari suddividono lo spazio restante in campi geometrici simmetrici di forma varia, decorati con fiori e motivi centrali. Nel soffitto dell'ambiente 8 (Abb. 2), invece, la composizione si articola intorno ad una cornice ogivale, che racchiude un esagono con un testa femminile, ugualmente presente nelle pareti; esternamente alla cornice, i quattro angoli del soffitto sono decorati da campi quadrati con *oscilla*.

Il soffitto dell'ambiente 7 (Abb. 2) mostra uno schema con elementi in diagonale in parte simile a quello dell'ambiente principale della casa, ed incentrato su un motivo a base quadrata con cornice mistilinea. Anche in questo caso al centro del soffitto è presente una testa femminile.

Infine, il soffitto dell'ambiente 11 (Abb. 2) presenta uno schema il cui centro è occupato da una losanga, la quale a sua volta racchiude mandorle, elementi circolari concentrici, *oscilla*, fiori, cornucopie.

Si può dunque rilevare che nell' *Insula* delle Ierodule la complessità degli schemi delle pareti appare in stretto rapporto con la complessità degli schemi dei soffitti, come si nota negli ambienti principali. Le altre stanze (eccetto i corridoi) appaiono circa sullo stesso piano, in base all'utilizzo di un medesimo schema parietale e di schemi analoghi per i soffitti: questi ultimi costituiscono diverse varianti di combinazioni di elementi geometrici, in cui si riscontrano composizioni che privilegiano sia gli assi diagonali che quelli centrali, bilanciati da fasce ed elementi concentrici. In tutti i casi sembra sia stato utilizzato un modulo a pianta quadrata (talora duplicato), a cui sono state unite fasce laterali che consentirono un adattamento alle dimensioni reali della superficie da decorare.

Se analizziamo invece le pitture dell' *Insula* delle Muse III, IX, 11 (Abb. 1), in cui sono attestate successive fasi decorative fino al IV sec., gli ambienti principali che conservano le pitture della prima fase presentano uno schema di tipo architettonico[11]. Nel noto ambiente con Apollo e le Muse (Abb. 6), lo schema è tripartito, e nel registro mediano è dipinto un portico con colonne dai capitelli ionici, mentre in secondo piano sono posti i grandi pannelli gialli e rossi. Nel caso degli schemi delle stanze principali, il tipo di architetture mostra sempre un richiamo alle scenografie teatrali, come indicano gli scorci architettonici o la presenza di figure collocate su più piani. Nella casa, in fase con le pitture descritte, sono presenti anche sistemi a fondo bianco (Abb. 7): con architetture in giallo e soggetti a carattere dionisiaco in ambienti probabilmente a carattere privato, anche in questo caso con crescenti livelli di complessità nella composizione dello schema e nelle ornamentazioni.

Un altro gruppo di *insulae* le cui decorazioni pittoriche appaiono correlabili a quelle degli edifici descritti è situato nei blocchi centrali del complesso delle Case a Giardino: si tratta di 8 abitazioni a *medianum* dalla identica pianta (III, IX, 13–20: Abb. 1), disposte specularmente in due nuclei distinti[12]. La distribuzione degli schemi decorativi appare perfettamente corrispondente alla serialità dell'articolazione planimetrica. Le pitture degli ambienti principali presentano uno schema architettonico con pannelli di colori alternati, mentre gli ambienti secondari sono caratterizzati da schemi modulari con edicole e riquadri. E' interessante notare come entrambi i sistemi trovino un preciso riscontro in quanto osservato nelle vicine *Insulae* delle Muse e delle Ierodule, come è stato già osservato in altre sedi[13].

Ad esempio, uno degli ambienti principali dell'*insula* 14 (Abb. 8) mostra uno schema architettonico molto simile a quello dell'ambiente con Apollo e le Muse dell'omonima insula. Si notino le colonne ioniche poste in primo piano, le architetture in secondo piano che convergono verso il centro della parete, i grandi pannelli colorati con figure maschili e femminili. Allo stesso modo, uno degli ambienti principali dell'*insula* 17 (Abb. 9) presenta uno schema architettonico assimilabile a quello degli ambienti principali dell'*Insula* delle

[11] Falzone 2007, 56–68 con bibliografia precedente.

[12] Le decorazioni di queste case, pertinenti alla prima fase decorativa delle stesse, sono state oggetto di un recente studio condotto nell'ambito di un progetto finanziato dal Fondo di Ricerca Austriaco: Falzone – Zimmermann 2010.

[13] Falzone – Tober 1010, 641; Falzone – Zimmermann 2010, 126–132.

Ierodule: la zona mediana più conservata appare infatti suddivisa in tre registri sovrapposti, i quali, a differenza dell'esempio descritto precedentemente, sono articolati in pannelli sovrapposti di differenti dimensioni dai colori alternati.

Gli ambienti secondari di queste abitazioni (Abb. 10) mostrano differenti schemi modulari, largamente confrontabili con quelli descritti nell'*Insula* delle Ierodule.

Volendo a questo punto proporre alcune conclusioni a quanto detto finora, sembra emergere un quadro piuttosto articolato circa la distribuzione degli schemi decorativi sia all'interno dell'*Insula* delle Ierodule che in tutte le altre abitazioni delle Case a Giardino, più di quanto non sia stato rilevato finora generalmente negli studi sulla pittura ostiense. A fronte di una unitarietà costruttiva di tutte le case, corrisponde da una parte un utilizzo costante di schemi di tipo architettonico di maggiore complessità nelle stanze principali, e dall'altra una maggiore diversificazione interna di tali schemi, secondo livelli qualitativi progressivi. In altre parole, nell'*Insula* delle Muse la stanza omonima (piccolo ambiente in cui la citazione mitologica ha un preciso significato intellettuale: Abb. 6) mostra uno schema le cui caratteristiche generali vengono riproposte nell'altra stanza delle case dei blocchi centrali (Abb. 8), ma operando in questo caso una semplificazione nello schema e nei motivi centrali.

Tuttavia nelle stesse case, in cui appare impressionante la modularità nel sistema costruttivo, troviamo impiegato anche uno schema architettonico simile a quello delle Ierodule (Abb. 9), a dimostrazione che sul mercato circolavano vari cartoni, diversi modelli in cui il livello di complessità corrispondeva probabilmente sia ad un costo di realizzazione più o meno elevato, che anche ad orientamenti di gusto differenti, i quali presuppongono una certa libertà di esecuzione all'interno di un comune repertorio decorativo. Non appare un caso che all'interno dell'*Insula* delle Ierodule gli schemi pittorici descritti siano in fase con decorazioni pavimentali musive, le quali appaiono innovative nell'ambito del panorama ostiense contemporaneo[14], suggerendo l'ipotesi che in talune abitazioni contestualmente a cartoni più "tradizionali" si sperimentassero nuove soluzioni formali.

Si può verosimilmente supporre che una o forse due botteghe[15] abbiano decorato l'intero complesso nel giro di pochi anni, come farebbero pensare anche le forti somiglianze tra le pitture degli ambienti secondari, in un singolare intreccio di corrispondenze tra abitazioni diverse dello stesso complesso. Generalmente le pitture mostrano una tecnica rapida, che si avvale di pochi disegni preparatori, e di un repertorio di motivi attinti dal mondo dionisiaco. In questo quadro, un ruolo preminente appare giocato dall'*Insula* delle Muse, in cui si rileva il più alto grado di qualità e complessità degli schemi pittorici impiegati, che non a caso si associano alla particolarità dell'impianto a cortile porticato. Si può facilmente supporre, data anche la presenza di quadri mitologici e della stanza con il ciclo di Apollo e delle Muse, che il repertorio decorativo impiegato sia il frutto di una scelta precisa da parte del committente, anche se lo stesso si può ipotizzare per l'edificio delle Ierodule, il quale non a caso costituisce l'unico esempio nel vasto campionario ostiense di *insula* a *medianum* con un'ampia sala introdotta da due colonne[16]. Riguardo infatti alle altre abitazioni del complesso che abbiamo esaminato in questa sede, le cui decorazioni sono da ritenersi contemporanee alla prima fase dell'*Insula* delle Muse, occorre distinguere tra l'*Insula* delle Ierodule e gli altri appartamenti a *medianum*: ciò deve essere fatto sia per la maggiore articolazione planimetrica della prima, che tenendo conto dell'eccezionale conservazione nella stessa degli apparati pittorici (con la conseguente possibilità di effettuare un'analisi distributiva più completa), al contrario degli appartamenti 13–20 (in cui ad esempio non è oggi leggibile in nessun caso la decorazione delle stanze principali di maggiore ampiezza, posti ad una delle estremità del *medianum*)[17]. Nel contempo, la mancata conservazione di altri soffitti affrescati nelle abitazioni che compongono le Case a Giardino (la cui esistenza originaria appare facilmente ipotizzabile, considerata l'analogia nell'impiego dei sistemi di *contignatio lignea*) non ci consente di estendere le considerazioni stili-

---

[14] Falzone – Tober 2010, 640 f.; Falzone – Pellegrino 2013, 82–87. 192–194; Pellegrino 2012, 201–203.

[15] Sulle questioni inerenti la definizione di "bottega" nell'ambito della produzione pittorica romana, sui caratteri di provvisorietà e funzionalità dei "teams" di decoratori si rimanda alle differenti valutazioni critiche in: Bragantini 2004; Esposito 2007a; Esposito 2009; Esposito 2010; Clarke 2010 (con bibliografia precedente). In questa sede il termine di bottega è usato nell'accezione più ampia, volendo intendere con questo gruppi di decoratori impiegati nella decorazione di edifici contigui in un lasso di tempo circoscritto.

[16] Una planimetra analoga potrebbe avere l'*insula* III, IX, 8 non ancora scavata; Flo 1.

[17] Falzone – Zimmermann 2010, 126.

stiche proposte per i soffitti dell'*Insula* delle Ierodule, specialmente in merito alla preminenza di questi ultimi nell'ambito della decorazione pittorica delle singole stanze.

Purtroppo non possediamo altri esempi di pitture parietali coeve dalla città che ci permettano di istituire confronti precisi circa l'adozione degli schemi pittorici. Dobbiamo, comunque, rilevare che nel corso del II sec. si mantiene la distinzione divenuta canonica tra gli schemi architettonici con pannelli policromi nelle stanze principali e gli schemi modulari con edicole a fondo giallo o anche bianco, che ritroviamo in numerosi complessi ostiensi ascrivibili alla seconda metà del II sec., con varianti interne ad entrambi i sistemi[18]. Citiamo ad esempio il caso dell'*Insula* delle Pareti Gialle, che appartiene al complesso delle Case a Giardino ma le cui pitture con schemi ad edicole sono ascrivibili alla fine del secolo[19]. Oppure il caso dell'*Insula* del Soffitto Dipinto, ugualmente di età tardoantonina[20].

E' possibile ritenere dunque, in conclusione, che in una fase compresa tra l'età tardoadrianea e la primissima età antonina, sulla scia di un profondo rinnovamento strutturale e urbanistico della città che portò alla realizzazione contestuale di numerose abitazioni, si elaborò una sorta di "stile locale", che potesse essere impiegato secondo livelli progressivi di complessità o in base a specifiche richieste della committenza sia in unità abitative generalmente di standard medio (gli appartamenti a *medianum* di media grandezza) che in abitazioni dalle dotazioni particolari (insule a cortile porticato[21] o, come nel caso dell'*Insula* delle Ierodule con un vasta sala introdotta da colonne). Questo modo di decorare gli interni delle abitazioni trova precise corrispondenze con le coeve pitture urbane, come mostrano sia i sistemi parietali che gli schemi dei soffitti individuati[22].

Il panorama pittorico della città nel periodo successivo (a partire dalla seconda metà del II sec.) sembra mantenere sostanzialmente gli schemi introdotti nei decenni precedenti: queste decorazioni sono forse da attribuirsi alle nuove generazioni di pittori, appartenenti alle stesse botteghe che un tempo operarono nel momento di massima espansione della città[23].

[18] Falzone 2007, 99–101. Anche in tal senso le pitture dell'*Insula* delle Ierodule appaiono anticipatrici di questi schemi.

[19] Falzone 2007, 100–107 con bibliografia precedente.

[20] Falzone 2004, 95–101; Falzone 2007, 121–124.

[21] Purtroppo di un'altra *insula* ostiense a cortile porticato, ovvero l'*Insula* di Diana, non sono conservate le pitture relative al primo impianto di età adrianea, anche se l'osservazione della qualità dei pavimenti originali di tale fase (*opus sectile* nel triclinio o pavimenti in mosaico policromi) ci induce a ritenere che anche in questo caso l'abitazione mostrasse uno standard elevato negli apparati decorativi: Marinucci 2001; Falzone 2001; Falzone 2004, 33–50.

[22] Pensiamo in particolare al soffitto affrescato rinvenuto a Roma nella Vigna Guidi: Jacopi 1972.

[23] Cfr. Gasparri 1970, in part. 31–35; Falzone 2004, 191 f.

Bibliographie

Barbet – Allag 1972 A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84, 1972, 935–1069.

Bragantini 2004 I. Bragantini, Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana, JRA 17, 2004, 131–145.

Calza 1915 G. Calza, La preminenza dell'insula nell'edilizia romana, Monumenti antichi dei Lincei 23, 1915, 541–608.

Calza 1941 G. Calza, Contributi alla storia dell'edilizia dell'impero romano. Le case ostiensi a cortile porticato, Palladio 5, 1941, 1–33.

Calza 1953 G. Calza, Scavi di Ostia I. Topografia generale (Roma 1953).

Cervi 1999 R. Cervi, Evoluzione architettonica delle cosiddette "Case a Giardino" ad Ostia, in: L. Quilici – S. Quilici Gigli (a cura di), Città e Monumenti dell'Italia Antica, Atlante tematico di topografia antica 7 (Roma 1999) 141–156.

Clarke 2010 J. R. Clarke, Model-book, outline-book, figure-book. New observations on the creation of near-exact copies in romano-campanian painting, in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 203–214.

De Laine 2002 J. De Laine, Building activity in Ostia in the second century AD, in: C. Brun – A. Gallina Zevi (a cura di), Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma. Atti del Convegno all'Institutum Finlandiae, 3 e 4 dicembre 1999, ActInstRomFin 27 (Roma 2002) 41–101.

De Laine 2004 J. De Laine, Designing for a market. "Medianum" apartments at Ostia, JRA 17, 2004, 147–176.

Esposito 2007 D. Esposito, I pittori dell'officina dei Vettii a Pompei. Meccanismi di produzione della pittura parietale romana, BaBesch 82, 2007, 149–164.

Esposito 2009 D. Esposito, Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali, Studi della Soprinetendenza Archeologiva di Pompei 28 (Roma 2009).

Esposito 2010 D. Esposito, Disegno e creazione delle immagini nella pittura romana, in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 215–226.

Falzone 2001 S. Falzone, La Maison de Diane (I iii 3–4). La dècoration pariétale, in: J. P. Descœdres (ed.), Ostia. Port e porte de la Rome antique, Catalogo della Mostra (Ginevra 2001) 240–244.

Falzone 2004 S. Falzone, Le pitture delle Insulae (180–250 circa d.C.) Scavi di Ostia 14 (Roma 2004).

Falzone 2007 S. Falzone, Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi (Roma 2007).

Falzone – Pellegrino 2001 S. Falzone – A. Pellegrino, Insula delle Ierodule ad Ostia, in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J. C. – IVe siècle apr. J.C., Actes du VII[e] Colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal-Vienne 1998 (Paris 2001) 267–271.

Falzone – Pellegrino 2013 S. Falzone – A. Pellegrino (a cura di), L'Insula delle Ierodule (c.d. Casa di Lucceia Primitiva), Scavi di Ostia 15 (Roma 2013).

Falzone – Tober 2010 S. Falzone – B. Tober, Vivere con le pitture ad Efeso e ad Ostia, in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 633–644.

Falzone – Zimmermann 2010 S. Falzone – N. Zimmermann, Stratigrafia orizzontale delle pitture delle Case a Giardino. Modello della fase originaria dei blocchi centrali del complesso ostiense, AnzWien 145, 2010, 107–160.

Falzone *et al.* 2007 S. Falzone – F. Panariti – A. Pellegrino – M. Tranchida, Lo scavo di un soffitto nell'Insula delle Ierodule ad Ostia, in: C. Guiral Pelegrìn (a cura di), Circolación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Catalayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 307–309.

Falzone *et al.* 2010 S. Falzone – B. Tober – J. Weber – N. Zimmermann, La parte invisibile della pittura. Qualità, cronologia e provenienza nell'analisi petrografica. L'esempio di Efeso ed Ostia, in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 925–929.

Gasparri 1970 C. Gasparri, Le pitture della Caupona del Pavone. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, Ostia IV (Roma 1970).

Gering 2002 A. Gering, Die "Case a Giardino " in Ostia. Ein unerfüllter Architektentraum?, RM 109, 2002, 109–140.

Jacopi 1972 I. Jacopi, Soffitto Dipinto nella casa romana di "Vigna Guidi" sotto le terme di Caracalla, RM 79, 1972, 89–110.

Marinucci 2001 A. Marinucci, La Maison de Diane (I iii 3–4). Architecture et pavements, in: J. P. Descœdres (ed.), Ostia. Port e porte de la Rome antique, Catalogo della Mostra (Ginevra 2001) 230–239.

Meiggs 1973 R. Meiggs, Roman Ostia [2](Oxford 1973).

Packer 1971 J. E. Packer, The Insulae of Imperial Ostia, MemAmAc 31, 1971.

Pavolini 2006 C. Pavolini, Ostia. Guide Archeologiche Laterza (Roma-Bari 2006).

Pellegrino 2012 A. Pellegrino, Apparati decorativi e committenza nelle case ostiensi del II sec. d.C., in: F. Guidobaldi – G. Tozzi (a cura di), Atti del XVII Colloquio AISCOM, Teramo 10–12 marzo 2011 (Tivoli 2012) 201–215.

Scagliarini Corlaita 1996 D. Scagliarini Corlaita, Le grandi Insulae di Ostia come integrazione tra edilizia residenziale e infrastrutture urbane, in: G. Cavalieri Manasse – E. Roffia (a cura di), Splendida civitas nostra. Studi in onore di Antonio Frova, Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina 8 (Milano 1996) 171–181.

Veloccia Rinaldi 1970–71 M. L. Veloccia Rinaldi, Nuove pitture ostiensi. La Casa delle Ierodule, RendPontAc, 43, 1970–71, 165–185.

Abbildungen

Abb. 1: Planimetria delle Case a Giardino (da Cervi 1999, fig. 1)
Abb. 2: Rilievo dei soffitti dipinti dell'*Insula* delle Ierodule (rielaborato da Falzone – Pellegrino 2013, fig. 13)
Abb. 3: Pitture dell'ambiente 6 dell'*Insula* delle Ierodule (da Falzone – Pellegrino 2013, fig. 78)
Abb. 4: Figura maschile dall'ambiente 6 dell'*Insula* delle Ierodule (da Falzone – Pellegrino 2013, fig. 81)
Abb. 5: Veduta dell'ambiente 8 dell'*Insula* delle Ierodule (da Falzone – Pellegrino 2013, fig. 103)
Abb. 6: Stanza con Apollo e le Muse dell'*Insula* delle Muse (foto S. Falzone)
Abb. 7: Stanza con schemi a fondo bianco dall'*Insula* delle Muse (da Falzone 2007, fig. 25)
Abb. 8: Pitture dell'ambiente 4 di III, IX, 14 (da Falzone – Zimmermann 2010, fig. 5a)
Abb. 9: Pitture dell'ambiente 5 di III, IX, 17 (da Falzone – Zimmermann 2010, fig. 16)
Abb. 10: Pitture dell'ambiente 5 di III, IX, 16 (da Falzone – Zimmermann 2010, fig. 10b)

Stella Falzone
Sapienza Università di Roma
Dipartimento di scienze dell'antichità
Piazzale A. Moro 5
I – 00185 Roma
stella.falzone@tin.it

Margherita Bedello Tata

Ostia antica. Terme del Nuotatore. Stucchi dall'ambiente 18

(Taf. XL–XLII, Abb. 1–8)

Abstract

This paper will introduce the topic of stucco decorations from the Terme del Nuotatore in Ostia antica. They are from the vaulted room 18, which probably was the *tepidarium* of a bath. The stuccoes, now in fragments, covered the surface of the vaulted ceiling and the upper part of the walls of the room.

The ceiling collapsed at an unknown point in time and today part of it covers the room. Another part has been excavated, recovered in fragments and restored by the conservators of the Office of Ostia Antica in recent times. At present, all the fragments pertaining to the ceiling and the upper part of the walls are stored in the deposits of the archaeological area. The surface of the ceiling was subdivided into a grid-like pattern based on geometric shapes. The decoration consists of a sequence of regular squares including rosettes and other bigger squares with different and complex figural reliefs inside; the source of inspiration for this is impossible to identify. Only a modern, graphic reconstruction permits us to hypothesize about the kind of decoration of the ceiling and the upper part of the walls. The stuccoes preserve traces of paint, now almost lost: the bottom of all the squares were painted in blue, red or yellow.

The typology and the chronology of the decoration, dating between the end of 1st century AD and the early 2nd century AD, are dependent on the results of the stratigraphic excavations in the ancient baths as well as on comparisons with similar Roman monuments.

Ostia è tra le città della penisola quella che, insieme a Roma ed ai centri campani, può essere considerata un importante punto di riferimento per la conoscenza dell'artigianato dello stucco nell'Italia antica. Come si è già avuto modo di osservare, la documentazione, raccolta ad Ostia, permette di tracciare le linee dell'evoluzione di questo tipo di decorazione per il lungo arco di tempo che va dall'età augustea all'età severiana. In questo senso ancora una volta la città rappresenta con le sue cospicue testimonianze, particolarmente numerose ed omogenee in età medio-imperiale, l'ideale continuazione di una storia artistica che si potenzia quando i centri vesuviani cessano di produrre. Il lavoro[1] di chi scrive e dei tecnici del laboratorio di restauro di Ostia Antica, consistente nell'esame, pulizia, raccolta, sistemazione e prima catalogazione di tutto il materiale, conferma il grande utilizzo di stucchi in edifici pubblici, privati e funerari, specialmente nel corso del II secolo d.C.

L'ordinata sistemazione nei magazzini e la revisione di tutti i complessi recentemente portata a termine è propedeutica al completamento dello studio e alla definitiva pubblicazione di tutto il materiale, parte del quale è stato presentato in varie occasioni. A questo proposito si deve riconoscere l'importante ruolo assunto dall'AIPMA nell'approfondimento dei temi relativi alle forme artistiche complementari alla pittura, tra cui gli stucchi, e nel caso particolare nella diffusione della conoscenza del materiale ostiense.

Per entrare nello specifico, sappiamo che tra i luoghi più adatti ad accogliere rivestimenti in stucco figurato, si annoverano gli ambienti termali. In questo preciso ambito possiamo collocare il complesso proveniente dall'ambiente 18 delle Terme del Nuotatore (*Regio V, ins. X, 3*). La tipologia della decorazione figurata ivi presente consente di aggiungere un tassello alla conoscenza dello sviluppo della produzione ostiense e occupa una posizione cronologicamente intermedia nell'evoluzione di questo tipo di arredo tra il I e il III sec. d.C.[2].

[1] Bedello Tata – Spada 1988.

[2] Bedello Tata 2004.

Come gli stucchi delle più tarde Terme dei *Cisiarii*, presentate recentemente a Napoli, provengono anch'essi da un ambiente riscaldato con funzione di *tepidarium*[3].

Le Terme del Nuotatore, così dette dalla figura di nuotatore rappresentata sul mosaico bianco-nero dell'*apodyterium*, si trovano nella Regione V, ove l'edificio venne impiantato in età tardo flavia. Si tratta di una delle Terme più antiche della città, le cui funzioni si conservarono, senza subire profonde alterazioni, fino all'abbandono graduale dei vari ambienti, nel corso del III sec. d.C.

Il vano 18, interessato da stucchi sul soffitto e sulla parte alta delle pareti e forse anche da intonaci parietali, fu devastato, mentre era ancora in uso, da un incendio che ne danneggiò le strutture e gli apparati decorativi, come testimoniano le tracce di bruciato in superficie e i depositi carboniosi all'interno di fenditure, lacune e mancanze preesistenti.

Le indagini presso l'edificio termale sono state effettuate, con rigorosa metodologia, tra gli anni sessanta e settanta del novecento, all'alba della grande stagione degli scavi stratigrafici che hanno interessato Ostia antica. Promotore dell'impresa, nata con intenti preminentemente didattici, fu l'Istituto di Archeologia dell'Università agli Studi di Roma, La Sapienza, che, con il C.N.R, operò in stretta collaborazione con la Soprintendenza alle Antichità[4].

Costituisce, pertanto, motivo di rammarico che proprio il recupero degli stucchi del vano 18 non sia stato completato, su precisa base stratigrafica, al pari degli altri ambienti delle terme: all'epoca del ritrovamento, che risale all'ottobre 1968, infatti, fu impossibile effettuarne un esame esaustivo a causa del crollo, difficilmente asportabile, di due poderosi nuclei di calcestruzzo della volta rivestita con gli stucchi, spezzatasi in due tronconi. Il sollevamento di tali blocchi avrebbe comportato una spesa eccessiva, che tuttora non è stato ancora possibile affrontare. Ciò costrinse i tecnici dell'epoca a rimuovere, con complesse operazioni di stacco, solo i lacerti di stucco dall'intradosso della volta, lasciando *in situ* gli elementi di crollo più consistenti. Ci si limitò, dunque, a mettere in sicurezza l'area di scavo e a trasportare i manufatti nei magazzini, una volta staccati. Le operazioni connesse al recupero furono poco documentate, evidentemente a causa della sospensione delle ricerche sul campo.

Degli stucchi allora depositati nei magazzini, alcuni vennero restaurati e montati su supporti di tipo artigianale o industriale con tempi e metodologie diverse nel corso degli anni settanta, altri furono lasciati nelle controforme in gesso, usate per lo stacco. Solo successivamente al recupero di altri frammenti da parte della Soprintendenza di Ostia, nel 1992, ed alla ripresa dei lavori di restauro si è potuto dare ordine alla materia ed omogeneità alla presentazione estetica. I frammenti sono stati tutti raccolti in laboratorio, smontati dai vecchi supporti e dopo le necessarie operazioni di ripristino sono stati dotati di nuovi supporti autoportanti in Aerolam.

Attualmente il materiale consiste in nove grandi frammenti pertinenti il soffitto, altri pertinenti una fascia marcapiano e infine frammenti minori, alcuni dei quali quasi certamente localizzabili in altre parti dell'ambiente, ancora non identificate. Lacerti d'intonaco dipinto denunciano la presenza di decorazioni parietali.

I frammenti pertinenti il soffitto sono stati montati su singoli pannelli. In un solo caso è stato possibile, data la presenza di attacchi sicuri, montare più frammenti sullo stesso supporto, consentendo una maggiore e più chiara leggibilità della trama del soffitto. In questa fase del lavoro è stato indispensabile il ricorso alla documentazione grafica, rivelatasi di grande aiuto nella ricomposizione.

Il montaggio su supporto non è stato realizzato per le fasce marcapiano, i cui elementi frammentari sono stati depositati in cassette inventariate, come avvenuto anche per tutti gli altri frammenti non ricomponibili.

Lo studio si è basato oltre che sui confronti con materiale analogo, sui dati derivanti dallo scavo stratigrafico condotto negli altri ambienti termali, che delineano un quadro preciso della storia edilizia dell'edificio.

Da quanto si desume dalle planimetrie e dalla pubblicazione dei dati relativi allo scavo, propedeutici all'edizione definitiva appena stampata[5], il vano 18 risulta aver fatto parte integrante, sin dalla fondazione, delle Terme e del percorso originale all'interno di esse (Abb. 1). Si tratta di un ambiente rettangolare di m 7,30 per 4,30, con volta a botte. Gli stucchi decoravano il soffitto, come tra l'altro ben documenta il successivo recupero, effettuato dai tecnici del laboratorio di restauro di Ostia nel 1992, di altri resti della decorazio-

---

[3] Bedello Tata 2010.

[4] Le ragioni dello scavo e della precisa scelta del luogo sono in Becatti 1968. Sui risultati: Panella – Medri 1985.

[5] Medri – Di Cola 2013.

ne, rimasta ancora attaccata all'intradosso della volta crollata. Anche la parte alta delle pareti sembra aver presentato decorazioni in stucco, sicuramente in corrispondenza dell'imposta della volta, come testimoniano i frammenti pertinenti alle fasce marcapiano, recuperate nella stessa occasione.

Lo schema decorativo del soffitto consiste in una trama scandita da lacunari quadrati di circa cm 47 per lato, decorati al centro da una rosetta a cinque petali, alternativamente cuoriformi o appuntiti (Abb. 2). Ai lacunari, delimitati da cornici plurime con ovoli e listelli, ad imitazione dei cassettoni marmorei, si alternavano campi figurati, dei quali solo due sono parzialmente conservati e molto lacunosi (Abb. 3–5). Questo stato dei fatti non permette di definirne, se non in via ipotetica, forma geometrica e dimensioni, che dovevano comunque essere maggiori rispetto a quelle dei lacunari quadrati. Le scene in campo dovevano essere complesse e ospitare più figure disposte su piani diversi. Sappiamo, altresì, in base ad uno dei due esemplari conservati, che questi campi erano separati tra loro, in senso verticale, da un'unica fila di lacunari quadrati. La cornice intorno ad essi, ispirata a prototipi architettonici, era articolata in listelli, file di ovoli e fascia campita da mensole alternate a dischi. Una treccia a due capi dipinta in rosso ed in azzurro, su fondo rosso, divideva tutti i campi, dando luogo ad uno schema regolare (Abb. 6) che molto ha in comune con la decorazione degli intradossi degli archi di Tito a Roma e di Traiano a Benevento, che presentano, su un piano di diversa monumentalità, un'analoga sintassi decorativa con cassettoni definiti da cornici e trecce, campiti da rosette ed interrotti da uno spazio geometrico figurato di maggiori dimensioni[6]. Più semplicemente si può fare riferimento all'analoga decorazione a lacunari campiti da rosette, realizzata in stucco, dell'intradosso dell'arco quadrifronte di Ercolano, di età tardo neroniana[7].

Delle due uniche scene figurate, che nella ricostruzione che si presenta si ipotizza fossero sei e entrassero in uno spazio rettangolare, la più completa è caratterizzata da una presenza virile, plasmata ad alto rilievo (Abb. 3). Il personaggio ben costruito (Abb. 4) è circondato da figure la cui gestualità rimane incerta, poiché esse sono conservate allo stato di impronta con perdita quasi totale delle parti in aggetto. La postura ed il portamento del personaggio, caratterizzato da nudo corpo atletico, scattante muscolatura, capelli e barba dall'aspetto bagnato, fronte aggrottata, sottendono una buona conoscenza di prototipi lisippei[8] da parte di un ottimo artigiano. Le figure di contorno, alcune delle quali assemblate, non senza qualche incongruità, nel corso dei primi restauri effettuati dopo il rinvenimento, non forniscono ulteriori indizi. A sinistra emerge una figura di tre quarti, con corpo reso a basso rilievo e velo con tracce di colore giallo sul capo. A destra restano quattro figure. Una di queste, oggi molto lacunosa e dilavata, sembra indossare, in modo più leggibile nelle prime foto seguite al ritrovamento, un abbigliamento di tipo militare: posta accanto al personaggio barbato, essa tocca la spalla di un individuo accucciato, di cui si conservano la sagoma ed il braccio sinistro. Nell'insieme le figure sembrano porsi su due piani, in un gioco di basso ed alto rilievo, creando l'illusione di varie presenze umane articolate nello spazio. La lacunosità con cui è pervenuto il manufatto rende estremamente difficile risalire alla scenografia di base ed ha creato molti problemi alla ricomposizione. Resta da dimostrare la suggestiva ipotesi affidata a carte di archivio[9], peraltro non contrastante con la funzione dell'edificio, secondo cui la scena potrebbe riferirsi alla nascita di Achille alla presenza di una divinità fluviale. Le caratteristiche che contraddistinguono questa figura: nudità, aspetto atletico non aggressivo, lunga muscolatura, aspetto bagnato della barba ripartita in ciocche, la differenziano, comunque, a mio parere, dalle rappresentazioni di Ercole, cui si è tentati di fare riferimento, a prima vista. Purtroppo anche l'incompletezza dell'altra scena (Abb. 5), ove rimane solo l'impronta cava di due figure in corsa, prive di aggetto, impedisce di individuare un collegamento ideale tra le due uniche scene figurate superstiti. La loro interpretazione sarebbe utile alla lettura del ciclo decorativo e forse anche all'individuazione del tipo di committenza.

L'imposta tra soffitto e pareti doveva essere contrassegnata dalla presenza di una fascia marcapiano aggettante con retro piatto, rinvenuta in frammenti, ricostruibile per una lunghezza di circa cm 112 (Abb. 7). Si tratta probabilmente di una cornice di raccordo, modanata, con fascia delimitata da ovoli e sottostante fascia ad archetti ribassati sormontati da listelli e linguette, la cui luce, di cm 37, equivale alla misura del palmo romano. In un solo caso è possibile rimontare, nel punto di incontro tra due archetti contigui, un capi-

[6] Ronczewski 1903, 4 f. Taf. I; Rotili 1972, Abb. 21 Taf. 20 f.

[7] Mielsch 1975, 133 Taf. 32, 2.

[8] Ensoli 1995, 290 f.

[9] La scheda fu compilata da M. De Vos.

tello, segno probabile della presenza di una colonnina, che, in via di ipotesi, poteva dirigersi verso la sottostante decorazione parietale, della cui presenza esistono numerosi indizi. L'elemento conserva consistenti tracce di pigmento rosso nell'intradosso degli archetti ed azzurro sopra di essi. Forse riconnettibile alla cornice descritta e alla scansione orizzontale degli spazi posti tra parete e soffitto, è un frammento con una banda rossa, delimitata da listello bianco con sottostante fascia delimitata da cornice, campita con girali e piccole figure in stucco bianco su fondo forse azzurro.

Numericamente troppo esiguo per trarne delle conclusioni è un piccolo gruppo di frammenti non riconducibili alle categorie individuate, benché sembrino ad esse compatibili tipologicamente, come una serie di ovoli, una mensola di dimensioni maggiori e disuguali rispetto a quelle presenti nelle cornici dei lacunari e dei campi figurati, un frammento di fascia azzurra campita da un piccolo scorpione di stucco bianco. Si tratta di elementi che costituiscono l'indizio della presenza di particolari architettonici o decorativi diversamente localizzabili e che in via d'ipotesi si potrebbero attribuire ad una lunetta. Ogni dubbio potrà essere chiarito, solo dopo una eventuale ripresa dello scavo, con il recupero del materiale sigillato dagli elementi di crollo che ancora incombono sull'ambiente. Non è escluso che con l'asportazione di questi ultimi e la verifica completa del vano, il quadro, qui semplicemente tracciato sulla base degli elementi conservati, possa infatti completarsi ed ulteriormente arricchirsi[10].

La decorazione del soffitto doveva essere contrassegnata da una vivace policromia, ancor oggi percepibile a tratti, nonostante i danni causati dall'antico incendio che dovette interessare l'ambiente lasciando ampie tracce di bruciato, più o meno intenso e profondo anche nelle zone che già dovevano essere consumate dall'uso. Là ove è stato possibile, indagini di laboratorio hanno confermato quanto si evince a tratti anche visivamente: i lacunari erano dipinti alternativamente in rosso, giallo e blu, secondo un andamento obliquo (Abb. 6). Dal fondo spiccavano le rosette, lasciate bianche. Analoga cromia distingueva anche il fondo dei pannelli figurati, i capi e il fondo della treccia e le fasce marcapiano. Si ha l'impressione che il bianco delle decorazioni aggettanti servisse ad alleggerire l'impatto con le tinte vivaci del fondo e ad ammorbidirne i toni, come in altri complessi, decorati a rilievo e pittura, ove l'uso di colori squillanti esaltava il bianco dello stucco. L'effetto finale, apprezzabile nella ricostruzione grafica, doveva risultare particolarmente efficace, come avviene anche in altri ambienti sotterranei o scarsamente illuminati. Riferimenti in tal senso vengono dalla *Domus Aurea*[11] e da vani ipogei come la camera sepolcrale della Tomba dei Pancrazi sulla via Latina, ove effetti di luce sono ottenuti grazie al contrasto tra colore acceso e bianco[12]. Può considerarsi degno di attenzione l'utilizzo, attestato sulla base delle analisi di laboratorio, di pigmenti costosi, come il rosso cinabro ed il blu egizio.

Avviandoci verso le conclusioni, è possibile proporre una ricostruzione di massima dell'ambiente (Abb. 8), sulla scorta del confronto con alcune significative testimonianze esistenti a Roma[13]. Pur nella sua incompletezza, il sistema decorativo individuato costituisce un punto fermo nella datazione degli stucchi ostiensi, potendosi per esso proporre come *terminus post quem* quella del primo impianto dell'edificio termale, databile intorno agli anni 90 del I sec. d.C. In questa situazione assumono grande valore le analogie con altro materiale, per lo più proveniente da Roma, che risulta molto omogeneo e cronologicamente ben circoscritto. Valide conferme vengono dai confronti, già in parte proposti, che fanno risalire all'età neroniano-flavia i principali motivi d'ispirazione, sia per l'opera nel suo insieme, che per le singole componenti. Quello più diretto, anche per analogia con il materiale usato, è istituibile con il cassettonato in stucco che riveste il fornice dell'arco quadrifronte di Ercolano[14]. Nell'intradosso, a somiglianza di quanto avviene negli archi marmorei, si dispiega tutto un ricco repertorio di cornici, mensole, trecce, rosette, alla stregua del soffitto ostiense. La scena centrale figurata taglia il regolare alternarsi dei cassettoni e si inserisce in un quadro, delimitato, come a Ostia, da tre lacunari per lato. Il repertorio di trecce, mensole, cornici con ovoli e listelli collega il soffitto ostiense con altre attestazioni dello stesso periodo: ad età neroniana, ma forse anche flavia, in virtù della stretta parentela tipologica con stucchi dell'edificio del Mitreo sotto da San Clemente[15], è attri-

[10] Come la documentazione coeva dimostra: Iacopi 1999, 73 f.
[11] Iacopi 1999, *passim*.
[12] Baldassarre *et al.* 2006, 307.
[13] Bragantini 1992, Abb. 65.
[14] Mielsch 1975, 133 Taf. 32, 2.
[15] Bragantini 1992, 321 f.

buito il cassettonato in stucco di una tomba sulla via Nomentana, tagliato a crociera[16]. La cornice dei riquadri figurati trova puntuali riferimenti in analoghi riquadri dipinti della *Domus Aurea* con mensole, listelli e ovoli[17]. Una plastica più accennata e una sintassi più ritmata presentano gli stucchi della *Domus Tiberiana*, ove listelli, file di ovoli e linguette, mensole alternate a elementi a bottone ricorrono in cornici semplici o doppie con uso diffuso del colore, giallo e rosso, sul fondo delle scene figurate, dei pannelli e dei lacunari[18]. Anche gli stucchi che ornano l'intradosso dei tre fornici dell'ingresso nord del Colosseo si ispirano al repertorio architettonico con costolature, mensole di sostegno e di raccordo[19]. Un ulteriore calzante confronto è offerto dalle decorazioni dell'ambiente AM del citato edificio del Mitreo sotto San Clemente[20]. In area più prossima ad Ostia si può infine ricordare la decorazione in stucco di una villa di Castel Porziano, datata ad età neroniana[21] cui si fa riferimento per il ricorrere di analoghe cornici costituite da mensole e bottoni separatori, listelli e linguette.

Confronti per la fascia marcapiano vengono da vari edifici di Pompei. Valga quale esempio la cornice in stucco dell'edicola del larario della Casa dei *Vettii* (VI, 15,1), con archetti sorretti da mensoline[22], che documenta il successo di un motivo che sarà presente nella più tarda decorazione della tomba dei Pancrazi sulla via Latina[23].

Nell'opera di uno stuccatore pompeiano, attivo su più cantieri, forse anche su quello del Sacello Iliaco (I, 6, 4), troviamo confronti per la sottostante fascia piana a sfondo azzurro campita da piccole figure bianche[24].

A conclusione di questo intervento, desidero sottolineare quanto siano stati importanti alcuni fattori per l'inquadramento del complesso presentato, lavoro svolto, sin dall'inizio, con importanti collaborazioni e sempre con il pieno assenso della Soprintendenza, che negli anni non ha tralasciato, per quanto possibile, la necessaria ripresa delle indagini.

Per quanto riguarda lo scavo, è da notare come, sebbene non si sia potuto indagare sistematicamente l'ambiente 18 per i motivi sopra esposti, l'analisi stratigrafica condotta sul campo dall'Università abbia assicurato alcuni punti fermi alla ricerca. Ha infatti consentito di inquadrare il vano nell'ambito della storia dell'edificio ed in particolare di stabilirne la diretta connessione con la fase di impianto, confermando la validità dei confronti individuati tra la decorazione in stucco ivi rinvenuta ed altri materiali provenienti dal mondo romano.

Un altro punto di non secondaria importanza riguarda le attività di restauro. Questo, iniziato con difficoltà all'epoca del ritrovamento del tutto imprevisto degli stucchi, è stato ripreso con passione dal laboratorio di restauro dell'ex Soprintendenza ai Beni Archeologici di Ostia ed inserito nell'ambito del vasto progetto di revisione degli stucchi ostiensi cui si è fatto più volte riferimento. Le attività del laboratorio, svoltesi tra gli anni 80 del novecento e il primo decennio del 2000[25], hanno garantito non solo il restauro, ma anche la presentazione estetica del materiale secondo principi omogenei. Il restauro non sarebbe stato possibile senza il prezioso supporto della documentazione grafica[26]: il rilevatore, opportunamente guidato, non si è limitato al solo disegno, ma con la sua tecnica di precisione ha permesso di procedere, su basi certe, al rimontaggio di più frammenti su unico supporto garantendone una più pronta leggibilità e la ricostruzione ipotetica di alcuni partiti architettonici incompleti.

Si è trattato, dunque, di un lavoro di equipe che ho avuto il privilegio di guidare e che, pur usufruendo di modeste risorse economiche, ha consentito non solo la buona conservazione del materiale, ma anche lo studio e l'inquadramento storico di esso, rispondendo a quelli che sono i criteri scientifici e le finalità proprie

[16] Mari 1985, Abb. 8–16.
[17] Baldassarre *et al.* 2006, 219. 221.
[18] Tomei 1996, Taf. 59, 2–60, 3.
[19] Dacos 1962; Paparatti 1988, 83–89.
[20] Bragantini 1992, Abb. 50.
[21] Mielsch 1975, 128 Taf. 25.
[22] PPM V, 571. 167.
[23] Mielsch 1975, Taf. 82, 2.
[24] Blanc 1995, Abb. 1.2.4.
[25] Il laboratorio di restauro è diretto dalla Sig.ra L. Spada, che ha profuso particolare cura nel restauro degli stucchi ostiensi, guidando il lavoro dei tecnici che in più tempi hanno preso in considerazione questo difficile materiale.
[26] I rilievi del materiale in stucco dalle Terme del Nuotatore sono stati effettuati con assiduità e competenza dallo Studio Treerre di G. Tilia e dall'Architetto M. Serafini.

delle attività di una Soprintendenza, chiamata a coniugare la tutela con la valorizzazione e promozione dei propri beni.

Bibliographie

Baldassarre *et al.* 2006 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana (Milano 2006).

Becatti 1968 — G. Becatti, Premessa, in: A. Carandini, Ostia I. Le terme del nuotatore. Scavo dell'ambiente IV, Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma, Studi Miscellanei 13 (Roma 1968) 7–9.

Bedello Tata 2004 — M. Bedello Tata, Tipologie di soffitti in stucco da Ostia, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque International de l'AIPMA, 15–19 mai 2001 Budapest-Vesprém (Budapest 2004) 309–312.

Bedello Tata 2010 — M. Bedello Tata, Restare di stucco. La decorazione del soffitto del Tepidarium delle Terme dei Cisiarii ad Ostia, in: I. Bragantini, Atti del X Congresso Internazionale de l'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 489–498.

Bedello Tata – Spada 1988 — M. Bedello Tata – L. Spada, Stucchi ostiensi. Un approccio ai problemi di conservazione e di studio, Archeologia Laziale 9, nono incontro di studio del comitato per l'archeologia laziale (Roma 1988) 488–494.

Blanc 1995 — N. Blanc, Hommes et chantiers. À la recherche des stucateurs romains, MededRom 54, 1995, 81–95.

Bragantini 1992 — I. Bragantini, Appendice I. Le decorazioni parietali dell'edificio del Mitreo, in: F. Guidobaldi, S. Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali, San Clemente miscellany 4, 1 (Roma 1992) 317–326.

Dacos 1962 — N. Dacos, Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance, Latomus 21, 1962, 334–355.

Ensoli 1995 — S. Ensoli, Fortuna di Lisippo, in: P. Moreno (ed.), Lisippo. L'arte e la fortuna (Milano 1995) 290–299.

Iacopi 1999 — I. Iacopi, Domus Aurea (Milano 1999).

Mari 1985 — Z. Mari, Sepolcro all'VIII miglio della via Nomentana, BCom 90/2, 1985, 257–270.

Medri – Di Cola 2013 — M. Medri – V. Di Cola, Ostia V. Le terme del nuotatore. Cronologia di un'insula ostiense, Studi Miscellanei 36 (Roma 2013).

Mielsch 1975 — H. Mielsch, Römische Stuckreliefs, RM Ergh. 21 (Heidelberg 1975).

Panella – Medri 1985 — C. Panella – M. Medri, Le Terme del Nuotatore ad Ostia Antica, Quaderni de la ricerca scientifica 112, 1985, 303–316.

Paparatti 1988 — E. Paparatti, Osservazioni sugli stucchi, in: M. L. Conforto *et al.*, Anfiteatro flavio. Immagine, testimonianze, spettacoli, Archeologia e storia a Roma (Roma 1988) 83–89.

PPM — G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e mosaici (Roma 1990–2003).

Ronczewski 1903 — K. Ronczewski, Gewölbeschmuck im römischen Altertum (Berlin 1903).

Rotili 1972 — M. Rotili, L'arco di Traiano a Benevento (Roma 1972).

Tomei 1996 — M. A. Tomei, La domus tiberiana dagli scavi ottocenteschi alle indagini recenti, RM 103, 1996, 165–200.

Abbildungen

Abb. 1: Planimetria delle Terme del Nuotatore
Abb. 2: Ostia antica. Terme del Nuotatore, ambiente 18. Stucchi, soffitto a lacunari (tre fr.ti inv. 48303. 48304. 48305)
Abb. 3: Ostia antica. Terme del Nuotatore, ambiente 18. Stucchi del soffitto, pannello figurato, inv. 48301
Abb. 4: Ostia antica. Terme del Nuotatore, ambiente 18. Stucchi, particolare di Abb. 3
Abb. 5: Ostia antica. Terme del Nuotatore, ambiente 18. Stucchi del soffitto, pannello figurato, inv. P 2541
Abb. 6: Ostia antica. Terme del Nuotatore, ambiente 18. Stucchi, ipotesi ricostruttiva della ripartizione geometrica e dei colori del soffitto
Abb. 7: Ostia antica. Terme del Nuotatore, ambiente 18. Stucchi, fr.ti della fascia marcapiano
Abb. 8: Ostia antica. Terme del Nuotatore, ambiente 18. Ricostruzione ipotetica

Margherita Bedello Tata
Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Viale Lincoln 3
I – 00144 Roma
margheritabedello@libero.it

Patrizio Pensabene – Eleonora Gasparini – Riccardo Montalbano

Pittura tardoantica a Piazza Armerina: introduzione

(Taf. XLIII, Abb. 1–2)

Le ricerche condotte negli ultimi dieci anni sulla Villa del Casale di Piazza Armerina hanno permesso un accrescimento notevole delle informazioni sul monumento grazie anche ad alcuni eventi di particolare importanza per la storia degli studi: la pubblicazione del diario di scavo di G. V. Gentili, l'archeologo che mise in luce la villa negli anni '50, pubblicato nel 1999[1]; la costante attività della Sapienza Università di Roma che dal 2004 è impegnata in attività di scavo e di studio del monumento[2] ed il restauro integrale della villa, intrapreso dal 2007 con fondi europei, che ha riguardato non solo il rifacimento della copertura ma anche il restauro dei mosaici e degli intonaci dipinti.

Il volume di G. V. Gentili, che contiene una serie di riproduzioni ad acquerello delle pitture, risalenti ad un momento in cui queste versavano in uno stato di conservazione migliore[3], insieme con i recenti restauri, attraverso la pulitura delle superfici dipinte, hanno sicuramente stimolato un lavoro di revisione globale di queste decorazioni pittoriche, che si stendono su ampie superfici, costituendo un eccezionale caso di conservazione e quindi di studio.

L'obiettivo dei contributi qui presentati è non solo quello di rendere note le pitture, praticamente mai documentate in maniera esauriente (e alcune addirittura inedite), ma anche quello di metterle in relazione, ove possibile, con gli spazi in cui sono inserite, con la decorazione musiva e con le decorazioni marmoree (Abb. 1).

Un'attenzione particolare viene inoltre dedicata alla problematica, recentemente ripresa grazie a nuovi dati di scavo, riguardante la definizione delle cronologie assolute e relative dei vari nuclei che compongono l'intero complesso della villa.

Sin dagli anni della scoperta, infatti, diverse sono state le opinioni su questo argomento: il primo scavatore, G. Vinicio Gentili, seguito da H. P. L'Orange e, più tardi, anche da S. Settis e da A. Carandini, hanno sostenuto la tesi di un progetto unitario dell'edificio; invece il Pace, con M. Cagiano de Azevedo, H. Kähler e G. Lugli, cercarono di dimostrare la lunga durata dell'edificazione di un complesso così vasto, sottolineandone fasi diverse, ripensamenti e varianti[4].

Recentemente la P. C. Baum Vom Felde[5], sulla base di una dettagliata analisi dei mosaici geometrici, ha ipotizzato una cronologia unitaria della villa alla seconda metà del IV secolo, ma questo sembra contrastare con i risultati delle ultime indagini sullo *xystus*[6], che hanno permesso di riproporre la posteriorità del nucleo meridionale del complesso (*xystus* – sala tricora, cortile e arco d'ingresso, vani pilastrati e atrio poligonale) rispetto alla zona gravitante sul peristilio quadrangolare (Abb. 2).

Questa seconda fase costruttiva (che potrebbe essere posteriore al terremoto del 365 d.C.) comportò, oltre ad alcuni interventi strutturali nella zona orientale (contraffortamento dei vani absidati come quelli dell'ap-

---

[1] Gentili 1999, I–III.

[2] Per gli ultimi studi sul monumento ed i risultati degli scavi sull'insediamento arabo-normanno sorto al di sopra e nei pressi della villa si vedano: Pensabene – Sfameni 2006; Pensabene – Gallocchio 2006; Pensabene – Di Vita 2008; Pensabene – Bonanno 2008; Gallocchio *et al.* 2008; Lentini 2009; Pensabene 2010; Pensabene – Gallocchio 2010; Pensabene – Gallocchio 2011; Barresi *et al.* c.s.; Pensabene – Gallocchio c.s.; Gasparini *et al.* c.s.; Pensabene *et al.* c.s.

[3] Gentili 1999, I.

[4] Per un esame della storia degli studi sul tema si veda Pensabene – Gallocchio 2010, 334 f.

[5] Baum vom Felde 2003.

[6] Pensabene – Gallocchio 2010.

partamento del *dominus* e della basilica), anche una seconda fase decorativa di alcuni ambienti preesistenti (appartamento del *dominus*, vano con mosaico delle Palestrite, ambulacro meridionale del Peristilio).

Lo studio delle pitture sembra confermare proprio tale periodizzazione, individuando due fasi, una delle quali presumibilmente precedente e l'altra posteriore al 365 d.C.: le decorazioni degli appartamenti del *dominus* e della *domina,* quelle di alcuni vani gravitanti sul lato settentrionale del Peristilio (sala con mosaico degli amorini pescatori), nonché il primo strato pittorico riscontrato sulle pareti del vano con mosaico delle Palestrite possono riferirsi alla fase decorativa originaria, mentre la decorazione a finto marmo (II strato pittorico) nella stessa stanza delle Palestrite, la pittura esterna sui contrafforti della basilica, la teoria di guerrieri dell'ambulacro meridionale del peristilio, l'*opus sectile* che oblitera le pitture nell'appartamento del *dominus* possono rientrare tra le testimonianze della seconda fase.

Bibliographie

Barresi *et al.* c.s. — P. Barresi – E. Gasparini – G. Paternicò – D. Patti – P. Pensabene, Ceramica arabo-normanna dai nuovi scavi dell'insediamento medievale sopra la villa del casale di Piazza Armerina, IX Congresso Internazionale dell'Association Internationale pour l'étude des Céramiques Médiévales Méditerranéennes, Venezia 23–29 novembre 2009 (c.s.).

Baum Vom Felde 2003 — P. C. Baum Vom Felde, Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina. Analyse und Werkstattfrage I–II (Hamburg 2003).

Gallocchio *et al.* 2008 — E. Gallocchio – E. Gasparini – R. Montalbano – P. Pensabene – G. Paternicò, Villa del Casale di Piazza Armerina. Nuovi scavi, in: M. Dalla Riva (a cura di), Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean. Proceedings of the 17th International Congress of Classical Archaeology, Rome 22–26 september 2008 (paper on line c.s.).

Gasparini *et al.* c.s. — E. Gasparini – G. Paternicò – G. Scarponi, Villa del Casale di Piazza Armerina. Nuovi contesti ceramici dal I al XII secolo, in: Actas del I Congreso Internacional sobre Estudios Cerámicos. Homenaje a Mercedes Vegas (c.s.).

Gentili 1999 — G. V. Gentili, La villa romana di Piazza Armerina, Palazzo Erculio, I–III (Osimo 1999).

Lentini 2009 — M. C. Lentini (a cura di), Mosaici Mediterranei (Caltanissetta 2009).

Pensabene 2010 — P. Pensabene, Piazza Armerina. Villa del Casale e la Sicilia tra tardo antico e medioevo (Roma 2010).

Pensabene – Bonanno 2008 — P. Pensabene – C. Bonanno (a cura di), L'insediamento medievale sulla Villa del Casale di Piazza Armerina (Galatina 2008).

Pensabene – Di Vita 2008 — P. Pensabene – P. Di Vita, Marmi colorati e marmi ritrovati della Villa Romana del Casale. Catalogo della Mostra Archeologica (Piazza Armerina 2008).

Pensabene – Gallocchio 2006 — P. Pensabene – E. Gallocchio, Villa del Casale di Piazza Armerina. Precisazioni e proposte sugli elevati del complesso Aula basilicale – Grande Ambulacro – Peristilio, Workshop di archeologia classica 3, 2006, 130–150.

Pensabene – Gallocchio 2010 — P. Pensabene – E. Gallocchio, Rivestimenti musivi e marmorei dello xystus di Piazza Armerina alla luce dei nuovi scavi, in: Atti del XV Colloquio dell'AISCOM, Aquileia 4–7 febbraio 2009 (Roma 2010) 333–340.

Pensabene – Gallocchio 2011 — P. Pensabene – E. Gallocchio, I mosaici delle terme della villa del Casale. Antichi restauri e nuove considerazioni sui proprietari, in: Atti del XVI Colloquio dell'AISCOM, Palermo 17–19 marzo 2010, Piazza Armerina 20 marzo 2010 (Roma 2011) 15–24.

Pensabene – Gallocchio c.s. — P. Pensabene – E. Gallocchio, Villa del Casale di Piazza Armerina. Gli scavi 2004–2010 della Sapienza-Università di Roma, Actas del I Congreso Internacional sobre Estudios Cerámicos. Homenaje a Mercedes Vegas (c.s.).

Pensabene – Sfameni 2006 — P. Pensabene – C. Sfameni (a cura di), Iblatasah Placea Piazza. L'insediamento medievale sulla Villa del Casale, nuovi e vecchi scavi, Catalogo Mostra Archeologica, Piazza Armerina 8 agosto 2006 – 31 gennaio 2007 (Piazza Armerina 2006).

Pensabene *et al.* c.s. — P. Pensabene – E. Gallocchio – E. Gasparini – G. Meli, Restauri e studi recenti nella Villa del Casale di Piazza Armerina, RendPontAc (c.s.).

Abbildungen

Abb. 1: Villa del Casale, mappatura degli ambienti con decorazioni dipinte su pareti interne o esterne (disegno: E. Gallocchio)
Abb. 2: Villa del Casale, mappatura dei settori di seconda fase (disegno: E. Gallocchio)

Patrizio Pensabene
patrizio.pensabene@uniroma1.it

Eleonora Gasparini
Via Marmorata, 169
I – 00153 Roma

Riccardo Montalbano
Piazza Ischia, 2
I – 00141 Roma
montalbano21@hotmail.com
ricca.montalbano@gmail.com

Riccardo Montalbano

Villa del Casale di Piazza Armerina: le pitture dei c.d. "appartamenti padronali"

(Taf. XLIV–XLVI, Abb. 1–10)

Abstract

El estado absolutamente insuficiente del conocimiento, debido no sólo a la menor cantidad de restos sino también al escaso interés dedicado hasta ahora a los testimonios pictóricos existentes, provocó que los frescos de la villa tardoantigua de Piazza Armerina quedaran en un segundo plano en la vastísima bibliografía dedicada al edificio. Un estudio completo de los frescos tendría que añadir, ciertamente, una nueva clave de lectura, hasta ahora relegada, en el estudio de la villa. Desafortunadamente, la ausencia de datos hace que sea bastante problemático formular un cuadro general claro y definido de los caracteres peculiares de la decoración pictórica en cuestión. A través del examen directo de los frescos de esta serie de ambientes, pero también extendiendo la mirada a otros espacios en buen estado de conservación, se intentará poner en evidencia algunas características guía (composición de las paredes, iconografías, estilo, cronología). La composición de la pared se basa generalmente en esquemas geométricos adscribibles al sistema campo/lesena aunque con algunas variantes simples, sobre todo en cuanto a la articulación de la zona media, ya que el zócalo de falso mármol constituye una característica constante. Esta distribución geométrica de la pared está animada por figuras individuales que ocupan el campo interno, creando un sistema en el que están muy acentuados no sólo la modularidad de la decoración geométrica sino también el componente figurativo, aun tratándose, en la mayor parte de los casos, de escenas de repertorio (cortejos dionisíacos, amorcillos, oferentes). Se dedicará un particular interés al vínculo entre la decoración (pictórica y musiva) de los ambientes y su función, y a la relación existente entre la decoración pictórica y la musiva.

Lo stato assolutamente insufficiente delle conoscenze, dovuto non solo alla minor quantità di attestazioni, ma anche al minor interesse sinora dedicato alle testimonianze pittoriche esistenti, ha fatto sì che gli affreschi della villa restassero in secondo piano nella vastissima bibliografia[1] dedicata all'edificio. Uno studio completo degli affreschi aggiungerebbe una nuova chiave di lettura, sinora trascurata, nello studio della villa.

In questa sede si intende presentare da un lato un aggiornamento della documentazione grafica[2] e fotografica, anche in seguito ai recenti lavori di restauro[3] e pulitura che hanno restituito maggior leggibilità agli affreschi; dall'altro un tentativo di riconsiderare le pitture in relazione alla funzione degli spazi in cui sono

[1] Nel seguente contributo verrà citata la bibliografia relativa alle tematiche trattate. Per una bibliografia più generale si rimanda alle due monografie di base, Carandini *et al.* 1982; Gentili 1999; e agli articoli recentemente apparsi: Pensabene – Sfameni 2006; Pensabene – Gallocchio 2006; Pensabene – Di Vita 2008; Pensabene – Bonanno 2008; Gallocchio *et al.* 2008; Lentini 2009; Pensabene 2010; Pensabene – Gallocchio 2010; Pensabene – Gallocchio 2011; Barresi *et al.* c.s.; Pensabene – Gallocchio c.s.; Gasparini *et al.* c.s.; Pensabene *et al.* c.s. (per lo scioglimento delle seguente bibliografia si veda l'introduzione).

[2] Il lavoro sul campo volto alla realizzazione dei prospetti della villa è stato svolto durante la prima settimana di gennaio 2008 con la collaborazione del dott. E. Gallocchio e di A. Vecchione, che desidero ringraziare. Per il lavoro di rielaborazione grafica dei dati fondamentale è stato il supporto della dott.ssa F. Fiano. Desidero ringraziare inoltre la dott.ssa S. Falzone e il dott. N. Zimmermann per i preziosi consigli forniti e per l'interesse mostrato a questo studio.

[3] Lo studio preliminare del monumento, le linee guida per il progetto e tutti gli interventi di restauro sono contenuti in Meli 2007.

inserite, a partire dalle più generali pubblicazioni sulla villa: quelle di G. Vinicio Gentili[4] e di A. Carandini[5] e M. De Vos.

Prima di procedere con l'esame delle pitture è necessaria una premessa riguardante la struttura e la funzione dei due cd. appartamenti (cosiddetti appartamenti padronali; in giallo nella pianta Abb. 1), che planimetricamente si presentano come due nuclei edilizi autonomi e che sono stati variamente interpretati[6]. L'appartamento meridionale, più ricco e fastoso, è organizzato su un asse costituito da una sala absidata (la *diaeta* di Arione) con pareti in *opus sectile*, introdotta da un corridoio anulare (n. 36 della pianta) con fontana. Ai lati due *alae*, formate da due anticamere (n. 40 e 38) che danno accesso a due *cubicula*, rispettivamente ad alcova absidata (n. 41) e ad alcova rettangolare (n. 39).

L'appartamento settentrionale, meno articolato, è formato da una anticamera (ambiente con mosaico di Polifemo n. 33) che da accesso ad una *coenatio absidata* (n. 35) e ad un cubicolo ad alcova rettangolare (n. 34). A. Carandini, sulla scorta di un passo di una delle epistole di Sidonio Apollinare[7], attribuì questo appartamento alla *domina* mentre quello meridionale, più fastoso, sarebbe appartenuto al *dominus*. Da qui il nome di "appartamenti padronali" assunto dai due nuclei nella letteratura scientifica.

È tuttavia evidente che la differente articolazione planimetrica e il differente "tono" della decorazione, soprattutto musiva, sia specchio di usi diversificati. L'appartamento meridionale potrebbe attribuirsi non solo al *dominus* ma anche alla sua famiglia mentre quello settentrionale potrebbe considerarsi, ma è un'ipotesi di lavoro, un nucleo in cui ricevere ospiti di particolare rango, spazi noti dalle fonti letterarie con il nome di *hospitalia*[8].

Nonostante sia difficile attribuire funzioni precise alla moltitudine di spazi che compone grandi complessi di questo tipo, gli ambienti riservati agli ospiti, quando ben identificati, mostrano caratteristiche ricorrenti: sono collocati in una posizione dominante, in genere in prossimità delle sale maggiormente rappresentative, e sono formate (Sidon., *Epist*. II, 13) dalla coppia minima *triclinium – cubiculum* preceduta da un'anticamera che ne costituisce l'unico accesso; l'"isolamento" fisico rispetto agli eventi e ai condizionamenti della dimora permetteva agli ospiti di godere di quella *secreta liberalitas* di cui parla Vitruvio nella sua descrizione degli *hospitalia*[9]. L'appartamento settentrionale, posto sull'asse più importante (quello della Grande Caccia; n. 31) e adiacente alla sala più rappresentativa (la Basilica; n. 32) è in effetti una struttura "autonoma" le cui immagini, che veicolano temi legati all'ospitalità (*xenia*[10]) e alla sfera dionisiaca, ben si adattano a tale funzione. Un confronto è a mio avviso da riconoscere in un appartamento formato da una *coenatio absidata* fiancheggiata da due *cubicula* nella "Maison du cerf[11]" di Apamea: la funzione è in questo caso incontrovertibilmente definita dall'espressione omerica tratta dall'Odissea[12] che compare su un mosaico pavimentale della sala absidata: *"Salute, ospite! Sarai ben accolto tra noi. Poi tu, quando il cibo ti avrà ristorato, dirai che cosa ti occorre".*

L'esame diretto degli affreschi ha permesso di riconoscerne alcune caratteristiche guida. Per quanto concerne gli aspetti compositivi l'organizzazione della parete è affidata al sistema a pannelli (Abb. 2) del tipo

---

4 Gentili 1999.

5 Carandini *et al.* 1982.

6 Per le principali interpretazioni di questi appartamenti si vedano: Lugli 1963, 52; Kähler 1969, 44; Carandini *et al.* 1982, 239; Coarelli – Torelli 1992, 180 f.; Gentili 1999, I, 174 f.; da ultimo Pensabene 2009, 98 f.

7 Sidon., Epist., II, 2, 11.

8 Un esame approfondito sul rapporto tra riti ospitali e architettura in età antica è in Podini 2008, con bibliografia aggiornata; per l'età tardo antica Morvillez 2002. Sul concetto di hospitalia in Vitruvio si veda Gros 1997, II, 994 nota 249; sul legame tra questi spazi e gli *xenia* Gros 1997, II, 994 nota 251.

9 Vitr., 6, 7, 4 "4. (…) inoltre a destra e a sinistra sono costituite casette (*domunculae*) aventi proprie porte, triclini e camere adeguate (*cubicula commoda*), affinchè gli ospiti che arrivano siano accolti non nei peristili, ma in tali appartamenti per gli ospiti (*hospitalia*). Infatti i Greci quando furono più raffinati di condizioni più benestanti per gli ospiti che arrivavano preparavano triclini, stanze con provviste ed il primo giorno li invitavano a cena, il secondo mandavano i polli, uova, verdura, frutti, ed altri prodotti agricoli. Per tanto i pittori con pitture si ispiravano a quei doni che erano inviati agli ospiti e li chiamarono *xenia*. Così i padri di famiglia nell'appartamento per gli ospiti non avevano la sensazione di trovarsi fuori casa, godendo in questi ambienti per gli ospiti di una riservata liberalità (*secreta liberalitas*)".

10 Si tratta di un tema iconografico con una valenza semantica che afferisce alla sfera dell'ospitalità e dei relativi rituali come si evince anche da Vitr., 6, 7, 4.

11 Balty 1997, 104.

12 Odissea, I, 123–125.

campo – lesena con alcune varianti riguardanti soprattutto la zona mediana poiché lo zoccolo a finto marmo costituisce una caratteristica costante.

Tra gli ambienti che costituiscono l’appartamento meridionale, il “cubicolo della caccia dei fanciulli” (n. 39) è quello che fornisce maggiori informazioni. Una decorazione in *opus sectile* di seconda fase sostituisce la pittura originaria che, a giudicare dalle evidenze, doveva presentare due varianti di schema compositivo. Sulle pareti dell’alcova lo zoccolo (cm 60) è formato da un susseguirsi di pseudo *crustae* di numidico e di verde antico. Su questo zoccolo (schema 1b secondo lo schema riportato in Abb. 2) si impostano pannelli[13] al cui interno quattro triangoli angolari creano una grossa losanga all’interno della quale sono inserite alcune figure, femminili, di cui due ben conservate. Quella centrale della parete settentrionale mostra, di prospetto, una figura alta circa cm 80 il cui volto è caratterizzato da spesse sopracciglia che sottolineano un grosso occhio e da una bocca serrata con labbra carnose. I capelli, scuri, scendono leggermente sulle spalle.

Anche nel terzo pannello della parete meridionale si indovina una figura, forse femminile, stante, con una corta tunica celeste che regge un attributo (oggi non più visibile): secondo G. V. Gentili[14] si tratta di una roncola, il che potrebbe far pensare ad un ciclo di Stagioni, tematica che compare anche sul mosaico della sala con gli *xenia*.

La parete meridionale dell’aula rettangolare, in cui si adotta una variante dello schema, permette un maggior numero di considerazioni[15]. Sullo zoccolo a finte *crustae* di giallo e verde antico è una zona mediana (schema 5) in cui due pannelli laterali formati da un intreccio tra quadrati (schema chiaramente derivato da quello dei tappeti musivi[16]) fiancheggiano una losanga centrale al cui interno, mal conservata, si trova una pittura di giardino[17]: due uccelli poggiati su un arbusto da cui si dipartono girali. Dentro i pannelli laterali campeggiano delle figure. Nel primo (Abb. 3) su uno sfondo celeste intenso è una figura femminile, di offerente, abbigliata con una tunica gialla che scende fino alle caviglie, su cui è posto obliquamente un manto rosso. Il viso è incorniciato da capelli castani raccolti dietro la testa e i grossi occhi globulari sono accentuati da leggere sopracciglia. Le mani reggono un contenitore (cesto per fiori?) posto all’altezza del seno. Dietro il piede una linguetta blu simula l’ombra proiettata, secondo una convenzione silistica utilizzata anche per i mosaici.

Uno schema diverso si può identificare nell’ambiente con il mosaico “del piccolo circo” (n. 40), la cui parete meridionale conserva gli affreschi (Abb. 4) per un’altezza massima di quasi 2 m.

La parte inferiore della parete (schema 4) è costituita da uno zoccolo continuo (alto cm 55) molto rovinato. Nella zona mediana la divisione dello spazio è affidata ai due soliti elementi: tre pannelli compresi tra quattro motivi a lesena. All’interno del primo rimangono soltanto, nell’angolo di destra, due piedi inseriti in calzari neri e le gambe completamente scoperte di una figura alta circa la metà del vero. Nel secondo e terzo pannello lo stato di conservazione non permette precisazioni.

Il “cubicolo con il mosaico dell’agone dei bambini” (n. 41) presenta una doppia fase decorativa: le pareti, inizialmente decorate da affreschi, vengono rivestite da *crustae* marmoree in un periodo successivo. Questa fase di “marmorizzazione”, presente anche nel cubicolo con la “caccia dei fanciulli”, sembra doversi riferire ad un generale *remaking* (forse post-360 d.C., anno del famoso terremoto di cui parlano le fonti)[18] di tutto il settore meridionale della villa, che comprese non solo l’inserimento del complesso *xystus* – sala tricora, dell’arco di ingresso e del cortile ad esso antistante[19] ma anche il rifacimento di molte decorazioni, pittoriche e marmoree, di una serie di ambienti[20].

---

[13] I pannelli sono alti circa m 1,70 e larghi m 1.

[14] Gentili 1999, I, 187.

[15] Gentili 1999, I, 187, fig. 1 ne dà una restituzione in acquerello.

[16] In particolare quelli del larario (Gentili 1999, I, 86 fig. 2) e della prima fase della pavimentazione musiva della sala con le “ragazze palestrite” (Gentili 1999, I, 127 fig. 3).

[17] Gentili 1999, I, 177 fig. 2.

[18] Si veda in proposito Traina 1989, 114–121.

[19] Pensabene – Gallocchio 2010, in part. 336.

[20] La seconda fase pittorica dell’ambiente con le “ragazze palestrite”; le pitture esterne sui contrafforti della basilica e degli appartamenti del dominus; le pitture sull’arco di ingresso; per i dettagli si vedano, nello stesso volume, i contributi di P. Pensabene e E. Gasparini.

Lo stato di conservazione è pessimo ma lo schema compositivo sembra replicare quello appena descritto per la "sala del piccolo circo".

L'unica figura visibile, anche se parzialmente, è quella del quadro occidentale, nel quale è inserita una giovane il cui volto compare tra tende e arazzi laterali di vivace cromatismo (Abb. 5); sulla parete opposta su uno sfondo azzurro un volto maschile leggermente chino e rivolto a sinistra. Corti capelli scuri incorniciano il viso.

Degna di nota è la decorazione dell'atrio ad emiciclo (n. 36) in cui uno zoccolo giallo è delimitato da un meandro nero. Nella zona mediana (schema 4) si susseguono una serie di pannelli separati da finte lesene al cui interno doveva trovarsi un motivo fitomorfo, oggi non più visibile[21]. Nel pannello più leggibile (Abb. 6), il secondo, spiccano tre figure alte circa cm 70. La prima, con calzari, ha gambe leggermente divaricate e indossa sulle spalle una clamide rosso – bordeaux. Della seconda è visibile solo la parte inferiore delle gambe mentre la terza è ben conservata: si tratta di una figura completamente nuda, con la gamba sinistra flessa al ginocchio; la destra, tesa, è posta ad un livello leggermente più basso come per conferire un senso di movimento alla figura. L'articolazione della scena non è più ben ricostruibile, ma il G. V. Gentili afferma che si trattasse di giovinetti intenti nel gioco della palla[22].

Sul muro di fondo della nicchia – fontana campeggiava una decorazione oggi non più visibile ma di cui il G. V. Gentili ha dato una dettagliata descrizione ed una restituzione in acquerello[23]: dietro due ampi finestroni un ricco giardino adornato da due fontane a bacino emisferico su cui poggiano due palmipedi.

Lo stato di conservazione dell'appartamento settentrionale permette una maggior leggibilità delle decorazioni ad eccezione di quelle del "vestibolo con il mosaico di Ulisse" (n. 33), sulle cui pareti rimangono solo labili tracce. Su uno zoccolo (schema 2) rosso chiaro si imposta una zona mediana verde ripartita in tre pannelli quadrati, all'interno dei quali è inscritto un ovale. La decorazione interna è allo stato attuale indecifrabile: secondo Carandini[24] si tratta di figure panneggiate simili a quelle della Palestra mentre il G. V. Gentili[25] vi ipotizzava la presenza di attrezzi domestici o di gioco.

Presenta un miglior stato di conservazione la decorazione delle pareti (Abb. 7) della "*coenatio* con il mosaico degli *xenia*" (n. 35), sulle cui pareti ad uno zoccolo verde chiaro (schema 3) segue una zona mediana in cui quattro pannelli sono separati da un motivo a lesena. L'alternanza dei due elementi (pannelli e lesene) articola la parete in una sorta di sistema architettonico caratterizzato dalla presenza di nicchie rese illusionisticamente: l'incasso rettangolare è sormontato da una lunetta campita da una grata da cui si intravede uno squarcio di cielo, causando un effetto di sfondamento della parete. All'interno delle nicchie, così come in numerosi mosaici della villa, compaiono figure di amorini in vari atteggiamenti, che richiamano quelli della "sala degli amorini pescatori". Nella prima nicchia (Abb. 8) è ben conservata una piccola figura, stante, il cui volto, dallo sguardo fisso e dalla stereometria solida, è caratterizzato da una chioma biondo – chiaro, sopracciglia arcuate, occhi grandi e bocca leggermente dischiusa. Il collo è ornato da una collana a tre fasce. Il corpo, tozzo, è presentato di tre quarti e gli effetti chiaroscurali sono ottenuti mediante una spessa linea di contorno di colore grigio scuro.

La celebrazione dell'universo ludico – fanciullesco è una costante iconografica che, a causa dell'ampia polisemia, compare di frequente negli apparati decorativi della villa, come ha ben argomentato F. Donati in un recente articolo[26].

Ma l'ambiente che presenta la più completa decorazione è il "cubicolo della scena erotica" (n. 34), la cui parete settentrionale (Abb. 9) è così ripartita (schema 1): uno zoccolo rosso chiaro imita lastre marmoree. Segue, nella zona mediana, la consueta ripartizione campi – lesene. Tra le lesene si inseriscono due grossi pannelli[27] al cui interno quattro triangoli rettangoli sono disposti in modo da creare una losanga (Abb. 10; particolare) all'interno della quale sono inserite le figure.

[21] Gentili 1999, I, 178.
[22] *Ibid.*
[23] Gentili 1999, I, 177 fig. 2.
[24] Carandini *et al.* 1982, 239.
[25] Gentili 1999, I, 161; Donati 2005, 303–349.
[26] Donati 2005.
[27] I pannelli sono alti m 1,70 e larghi m 1,30.

Nel primo pannello si muove su uno sfondo verde e celeste una figura femminile alta cm 90, abbigliata alla greca con un chitone rosa stretto all’altezza del seno. La mano destra trattiene un lembo del mantello rosso che, quasi mosso dal vento, conferisce maggior dinamicità alla figura; nella sinistra un tamburello umbonato. La gamba sinistra, leggermente piegata in avanti, ha il piede interamente poggiato a terra mentre la destra, coperta dalla veste nella parte superiore, è leggermente portata in dietro a simulare un passo di una frenetica danza.

Nel secondo pannello compare un personaggio nudo, coperto solo sulle spalle da un mantello rosso svolazzante, colto in un momento di equilibrio instabile.

Molto articolata anche la parete orientale. Nella zona dell’alcova un unico pannello, molto rovinato, si alterna a due lesene laterali.

Sulla parete orientale, che mantiene lo stesso schema, l’unico elemento figurato visibile è quello della losanga del pannello settentrionale, il cui interno è occupato da una figura, forse maschile, in movimento verso sinistra, vestita di una corta tunica che lascia completamente scoperte le gambe.

Si tratta evidentemente di menadi, satiri e altri rappresentanti del corteo bacchico.

L’ambiente appena descritto rappresenta uno di quei casi in cui l’iconografia degli apparati e la forma del vano convergono definendo univocamente la funzione dello spazio. Il mosaico con la scena erotica è qui abbinato alle scene dionisiache delle pitture parietali creando una sfera semantica erotico – sessuale che comprende varie gradazioni dell’attrazione erotica, tematiche che spesso caratterizzano gli ambienti cubiculari[28].

In generale si può affermare che nella Villa di Piazza Armerina la partitura geometrica della parete, che simula gli elementi di una parete in *opus sectile*, è animata da singole figure che ne occupano il campo interno. Lo schema compositivo è quasi contaminato da elementi figurati che non galleggiano su un fondo neutro ma sono inseriti in uno spazio ben definito. Si può osservare, ad esempio, come l’interno delle losanghe in cui sono inserite le figure sia bipartito: il verde della parte inferiore e l’azzurro della superiore creano l’atmosfera di un generico paesaggio. Una connotazione spaziale si ottiene anche con il susseguirsi di nicchie e lo sfondamento della parete ottenuto mediante la grata da cui si intravede uno squarcio di cielo; ed ancora con le tende e gli arazzi da cui compare una fanciulla, connotando uno spazio interno, domestico.

Le decorazioni esaminate mostrano un sistema compositivo paratattico, modulare, all’interno del quale sono inserite immagini di repertorio, che si tratti di satiri e menadi, di amorini o offerenti, figure mai amalgamate tra loro a formare una scena di carattere narrativo, poiché la funzione narrativa è delegata alle rappresentazioni musive. Un’eccezione può essere rappresentata dai pannelli del portico semicircolare in cui, secondo il G. V. Gentili, gruppi di amorini erano rappresentati nell’atto di giocare a palla e di spingere una ruota, secondo un’iconografia che riprende, in un gioco di rimandi tematici e semantici, la predella musiva della sala della “Scena Erotica”.

Come già accennato in precedenza, la scarsa documentazione non permette di inserire agevolmente questa serie di affreschi nel filone della pittura di età tardo imperiale di area mediterranea. Difficili da sciogliere restano le questioni legate allo stile delle pitture, ai possibili modelli di derivazione e al rapporto con lo stile dei mosaici. È da sottolineare, tuttavia, come alcuni particolari stilistici si ritrovino sia sui mosaici che sulle pitture della villa, come l’utilizzo dell’ombra riportata dietro al piede. Nell’impossibilità di stabilire la provenienza delle maestranze o la modalità di circolazione e diffusione dei cartoni o degli “Skizzenbücher” si potrebbe pensare, per esempio, che le botteghe di mosaicisti che decorarono la villa comprendessero al proprio interno anche squadre di *pictores* che lavoravano seguendo criteri stilistici comuni. Tale assunto (che per essere affermato con certezza necessiterebbe di una più solida conoscenza delle maestranze e delle botteghe, della loro composizione, della loro organizzazione del lavoro e della loro mobilità in età tardo antica) allo stadio attuale della ricerca non può che essere considerato una linea di lavoro; tuttavia non si può non notare come repertorio, colori e tecnica esecutiva delle pitture di Piazza Armerina abbiano molti punti di contatto non solo con quelle della sala del culto imperiale di Luxor[29] ma anche con quelle del mausoleo di Adamo ed Eva e di Aelia Arisuth a Gargaresc[30], in cui l’impostazione di alcune figure, soprattutto i lampadodrofi[31], molto si avvicina a quella di alcune immagini di Piazza Armerina.

[28] Riggsby 1997.

[29] Cfr. nello stesso volume il contributo di P. Pensabene con ampia bibliografia precedente; Zimmermann 2007, 377.

[30] Di Vita 1978, 216–221.

[31] *Ivi* fig. 16–18.

A. Di Vita, negli anni '70[32], aveva notato convergenze stilistiche tra alcune pitture africane e i mosaici di Piazza Armerina, evidenziando per esempio come alcuni particolari e dettagli delle pitture con scene di caccia di Sidret-el-Balik[33] utilizzassero modelli comuni anche al mosaico della Grande Caccia[34] (la tigre e lo specchio; i padiglione a torre); o ancora, dallo stesso complesso, l'amorino paffuto della parete orientale, che molto si avvicina a quelli della Villa del Casale, in cui l'organicità della tradizione figurativa ellenistica tende a disintegrarsi ed il corpo quasi si disarticola nelle parti che lo compongono, e fra esse spiccano gli occhi grandi, sbarrati, di prospetto: siamo molto lontani dai coevi amorini raffigurati sui cassettoni della residenza imperiale di Treviri, di impostazione fortemente classicistica. Tuttavia è difficile precisare, al momento, tali linee di ricerca poiché, come recentemente ribadito da B. Bianchi[35], lo studio delle pitture provenienti dalle provincie africane, bacino in cui ricercare i confronti più stringenti, è spesso problematico a causa della esiguità e della frammentarietà delle testimonianze e della non conoscenza dei contesti di provenienza.

I monumenti sopracitati, in cui emerge il principio formale tardo antico della discontinuità delle scene, inquadrate e divise da elementi verticali, e con figure nelle quali il disegno prevale sulla costruzione tonale e la rigidità sulla prospettiva naturalistica, sono datati dagli studiosi entro la metà del IV secolo, cronologia[36] accettata per la Villa del Casale, considerata, ad oggi, un monumento della tarda età costantiniana anche se, come sottolineato nelle pagine precedenti, con alcuni rimaneggiamenti posteriori.

Bibliographie

Balty 1997 — J. Balty, Mosaïque et architecture domestique dans l'Apamée des Ve et VIe siècles, in: S. Isager – B. Poulsen (eds.), Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian studies 23 (Odense 1997) 84–110.

Baum vom Felde 2003 — P. C. Baum vom Felde, Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina. Analyse und Werkstattfrage (Hamburg 2003).

Bianchi 2004 — B. Bianchi, Pittura residenziale nella Tripolitania romana. Stato degli studi e nuovi dati, AfrRom 15, 2004, 1729–1749.

Bianchi 2006 — B. Bianchi, Circolazione di maestranze e cartoni nell'Occidente romano. Esempi tripolitani, AfrRom 16, 2006, 1577–1596.

Carandini 1967 — A. Carandini, La villa di Piazza Armerina. La circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero ed altre precisazioni, DialA 1, 1967, 93–120.

Carandini *et al.* 1982 — A. Carandini – A. Ricci – M. De Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino (Palermo 1982).

Coarelli – Torelli 1992 — F. Coarelli – M. Torelli, Sicilia. Guide archeologiche Laterza [3](Roma-Bari 1992).

De Vos 1993 — M. De Vos, Roma. La pittura parietale tardo antica, Storia di Roma III/2, 1993, 85–91.

Di Vita 1978 — A. Di Vita, L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresc, in: Atti del IX Congresso Internazionale di archeologia cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, II, Comunicazioni su scoperte inedite, Studi di antichità cristiana 32 (Città del Vaticano 1978) 199–256.

Di Vita 1990 — A. Di Vita, Antico e tardo-antico in Tripolitania. Sopravvivenze e metodologia, in: A. Mastino, L'Africa romana. Atti del VII Convegno di studio, Sassari 15–17 dicembre 1989, Pubblicazioni del Dipartimento di storia dell'Università degli studi di Sassari 16 (Sassari 1990) 347–356.

Di Vita 2008 — A. Di Vita, Culto privato e potere politico nella Sabratha tardo-antica. L'area sacro-funeraria di Sidret el Balik, in: S. Estienne – D. Jaillard, Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine. Actes du Colloque de Rome 11–13 décembre 2003, Collection du Centre Jean Bérard (Napoli 2008) 475–483.

Donati 2005 — F. Donati, Pueri nell'arena. Fonti per una iconografia, Archeologia Classica 56, 2005, 303–349.

---

[32] Di Vita 1978; poi ribadito in Di Vita 1990, 354–356.

[33] Di Vita 2003, 481 fig. 8.

[34] Di Vita 1990, 355.

[35] Bianchi 2006, 1577.

[36] Per il dibattito sulla cronologia della villa si rimanda da ultimo alla sintesi in Pensabene – Di Vita 2008, 13 f. con bibliografia aggiornata e Baum vom Felde 2003, I, 449. Datazioni proposte su basi stilistiche sono quelle di W. Tronzo (Tronzo 1986, 38–40) che attribuiva la comparsa simultanea intorno al 300 d.C. di alcune caratteristiche pittoriche (finto marmo, per esempio) comuni in aree molto distanti tra loro (Tessalonica, Piazza Armerina, Efeso) ad un ambiente artistico gravitante intorno alla corte tetrarchica l'unica, a suo dire, che avrebbe potuto garantire una così vasta diffusione "stilistica" ed un'adeguata mobilità della manodopera; e quella della P. C. Baum vom Felde che in base allo studio dei motivi dei mosaici geometrici propende per una datazione alla seconda metà del IV (Baum vom Felde 2003, 449).

Dorigo 1966 W. Dorigo, Pittura tardoromana (Milano 1966).
Falzone 2002 S. Falzone, L'imitazione dell'opus sectile nella pittura tardo antica a Roma e a Ostia, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (a cura di), Marmi colorati della Roma imperiale (Venezia 2002) 171–175.
Gentili 1999 G. V. Gentili, La villa romana di Piazza Armerina, I–III (Recanati 1999).
Gros 1997 P. Gros, Vitruvio. De architectura I–II (Venezia 1997).
Kähler 1969 H. Kähler, La villa di Massenzio a Piazza Armerina, ActaAArtHist 4, 1969, 41–49.
Lugli 1963 G. Lugli, Contributo alla storia edilizia della villa di Piazza Armerina, RIA 20–21 (11–12), 1963, 28–82.
Meli 2007 G. Meli, Progetto di recupero e conservazione della villa romana del Casale di Piazza Armerina, in: G. Meli, Teatri antichi nell'area del Mediterranei. Conservazione programmata e fruizione sostenibil, contributi analitici alla carta del rischio, atti del II convegno internzionale di studi la materia e i segni degli storia, Siracusa 3.–17. ottobre 2004, Centro regionale per la progettazione ed il restauro e per le scienze naturali ed applicate ai i beni culturali, Quaderni di Palazzo Montalbo 9 (Palermo 2007).
Morvillez 2002 E. Morvillez, Les appartements d'hôtes dans les demeures de l'Antiquité tardive. Mode occidentale et mode orientale, Pallas 60, 2002, 231–245.
Pensabene 2009 P. Pensabene, I mosaici della villa romana del Casale. Distribuzione, programmi iconografici, maestranze, in: M. C. Lentini, Mosaici mediterranei (Caltanissetta 2009) 87–116.
Pensabene – Di Vita 2008 P. Pensabene – P. D. Di Vita (a cura di), Marmi colorati e marmi ritrovati della villa romana del Casale. Catalogo Mostra Archeologica (Piazza Armerina 2008).
Pensabene – Gallocchio 2010 P. Pensabene – E. Gallocchio, Rivestimenti musivi e marmorei dello xystus di Piazza Armerina alla luce dei nuovi scavi, in: C. Angelelli – C. Salvetti, Atti del XV colloquio dell'AISCOM, Aquileia 4–7 febbraio 2009 (Roma 2010) 333–340.
Pensabene – Sfameni 2006 P. Pensabene – C. Sfameni, Funzione e gerarchia degli spazi nella villa del Casale, in: P. Pensabene – C. Sfameni (a cura di), Iblatasah, Placea, Piazza. L'insediamento medievale sulla Villa del Casale, nuovi e vecchi scavi (Piazza Armerina 2006) 41–47.
Podini 2008 M. Podini, La cultura e i riti dell'ospitalità, in: C. Bertelli – L. Malnati – G. Montevecchi, Otium. L'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale (Milano 2008) 45–48.
Riggsby 1997 A. M. Riggsby, Private and public in Roman culture. The case of the cubiculum, JRA 10, 1997, 36–56.
Settis 1975 S. Settis, Per l'interpretazione di Piazza Armerina, MEFRA 87, 1975, 873–994.
Sfameni 2006 C. Sfameni, Ville residenziali nell'Italia tardoantica (Bari 2006).
Traina 1989 G. Traina, Terremoti e contesti urbani nel mondo antico. Un problema aperti, in: E. Guidoboni (a cura di), I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea. Storia, archeologìa, sismologia (Bologna 1989) 114–121.
Zimmermann 2007 N. Zimmermann, Die Wandmalerei, in: A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Costantinus, Ausstellungskatalog (Darmstadt 2007) 376–381.

Abbildungen

Abb. 1: Planimentria della Villa del Casale. In giallo i cd. appartamenti padronali
Abb. 2: Schemi decorativi delle pareti dei cd. appartamenti padronali (disegno dell'autore)
Abb. 3: Ambiente n. 39. Parete meridionale. Offerente. Particolare (foto dell'autore)
Abb. 4: Ambiente n. 40. Parete meridionale (foto dell'autore)
Abb. 5: Ambiente n. 41. Parete meridionale. Figura femminile (foto dell'autore)
Abb. 6: Atrio ad emiciclo n. 36. Pannello con amorini (foto dell'autore)
Abb. 7: Ambiente n. 35. Parete meridionale. Prospetto
Abb. 8: Ambiente n. 35. Parete meridionale. Particolare nicchia con amorino (foto dell'autore)
Abb. 9: Ambiente n. 34. Parete settentrionale. Prospetto
Abb. 10: Ambiente n. 34. Parete settentrionale. Particolare (foto dell'autore)

Riccardo Montalbano
Piazza Ischia 2
I – 00141 Roma
montalbano21@hotmail.com
ricca.montalbano@gmail.com

Eleonora Gasparini

Pittura tardoantica a Piazza Armerina: gli ambienti attorno al Peristilio e le Terme

(Taf. XLVII–L, Abb. 1–9)

Abstract

The comparative analysis of the remaining decorations in various sectors of the villa with different functions such as the rooms around the *peristyle* court, the thermal complex and the external spaces allows us to focus on the architecture of this famous late antique building, especially by looking at the different types of relations between pictorial motifs and other decorative elements. It is therefore possible to reflect on different artistic languages, chronologies, workmen and the functional distribution of the decorative repertoire of the villa. The painted motifs can be placed into three principal groups: geometrical wall partitions, those with the insertion of both architectural elements and figures, and panels imitating marble revetments. Each of these decorative types can be associated with late antique iconographies and styles, which are common in funerary paintings and also in contemporary residential contexts showing similar compositional schemes and rhythms. The analysis is focused not only on paintings in the thermal complex and in the service rooms such as the latrines, but also on decorations in luxury reception rooms. These public or semi-public rooms are, for instance, the Rape room, the Fishing Erotes room and the Small Hunt room on the northern side of the *peristyle* and the Palestritae room on the opposite side. Painted decorations can also be recognized in other rooms on the northern side which are paved with geometrical mosaics. They were probably used as administrative spaces for archives, for the reception of tenants and the collection of taxes. To the internal paintings we have to add several external elements preserved on outside walls of the building, in linking courtyards and the oval peristyle. The external decorations lead us to new considerations about the architectural characteristics of late-antique luxury villas, emphasizing that the big scale of the structure consisted not only of enlarged forms and the elaborate use of curved surfaces, but also the fact that these structures were extensively painted.

Le pitture che decorano gli ambienti aperti sul Peristilio ed il settore termale vengono qui presentate come elementi di una lettura globale del monumento: esse integrano lo studio già intrapreso delle planimetrie e degli elevati[1], della decorazione musiva[2] e marmorea[3] e sono il risultato dell'analisi, ancora in corso, sia dei materiali dei grandi scavi degli anni '50[4] che dei contesti indagati tra il 2007 ed il 2009 a ridosso delle perimetro esterno ed in alcuni settori interni della Villa[5].

In primo luogo vorremmo focalizzare l'attenzione sul complesso termale e in particolare sul grande ambiente biabsidato corrispondente alla Palestra. Al suo interno ritroviamo la decorazione pittorica più ampia per superfici conservate, anche in elevato, dell'intero complesso della Villa (Abb. 1). Le pitture infatti raggiungono anche l'altezza di 2,75 m, permettendo, solo in questo caso, di osservare tracce del secondo ordine decorativo. Il partito prevede, su di uno zoccolo scompartito in riquadri e rimarcato da un listello rosso, una serie di grandi pannelli rettangolari alternati a lesene; entrambi sono inquadrati da una cornice conti-

[1] Pensabene – Gallocchio 2006, 130–150.
[2] Pensabene, in: Lentini 2009, 87–116.
[3] Pensabene – Gasparini 2008, 35–37.
[4] Gentili 1999, I.
[5] Gallocchio – Gasparini 2012, 263–278.

nua bordata in nero, che viene utilizzata anche per dividere le lesene in due specchiature sovrapposte, lasciando tuttavia intere quelle poste in corrispondenza delle 8 colonne della sala. Corona questo motivo una banda rossa, cui segue una fascia di colore verde scuro, sovrastata sul resto della parete da una tinta monocroma rosso-viva.

Appare evidente come i pannelli, le lesene e le fasce siano campiti da una imitazione di *opus sectile* parietale, di cui si voleva riprodurre l'effetto decorativo: la rappresentazione del marmo avviene ponendo in risalto le caratteristiche della materia originaria, come le venature ed i clasti delle diverse pietre, mentre i singoli pannelli sono bordati da fasce, con il risultato di un effetto bidimensionale dal cromatismo accentuato. I marmi riprodotti sono, per lo zoccolo, il bigio, per la cornice l'africano, per le lesene un bigio morato e per i grandi campi rettangolari il giallo antico brecciato alternato al lussuoso porfido, il tutto sormontato da una prima fascia in verde antico ed una seconda in rosso antico, a comporre un elegante partito, che tuttavia all'epoca delle passate indagini non fu oggetto di alcuna documentazione grafica[6].

I confronti per tale schema decorativo possono giungere da svariati contesti tra cui ci limitiamo a citare quelli ostiensi, dove l'ultima fase è rappresentata dalla creazione di intere pareti, e non solo di zoccolature, che attraverso l'intonaco dipinto imitano le reali *crustae* marmoree, ormai ampiamente diffuse per i rivestimenti dei vani di rappresentanza delle *domus* tardoantiche[7].

In generale va subito sottolineato come il tema del marmo si configuri come una linea guida per la lettura non solo delle pitture della Villa ma, più in generale, dell'intero apparato decorativo del complesso, dove il marmo assume un ruolo fondamentale per la decorazione pavimentale, parietale e per gli elevati scanditi da colonne[8].

Nella zona termale l'imitazione del marmo costituisce l'elemento privilegiato delle pitture a fianco alle reali *crustae* che rivestivano gli interni delle piscine e dei vani sia freddi che caldi. Il tema compariva anche nella latrina annessa alle Terme[9] (Abb. 2), ed è forse di un certo interesse osservare come il riecheggiamento di lastre marmoree avvenga anche nei mosaici: per avere un'idea di come erano riprodotte schematicamente, ma anche in modo vivace, le diverse qualità di pietre, ci si può affidare ai finti marmi nei mosaici del Frigidario e della stessa Palestra[10]. La rappresentazione di grappe metalliche in questi casi rende ancora più chiaro l'intento imitativo di tali raffigurazioni che, posizionandosi lungo il perimetro dei vani, possono essere lette come la prosecuzione orizzontale della decorazione, in verticale affidata, nella Palestra, alla pittura, e, nel Frigidario, alle reali lastre marmoree[11]. L'utilizzo parallelo di più sistemi decorativi, a riprova della loro equivalenza semantica, può essere riassunto dall'immagine della scala che conduce alla Palestra dal suo vestibolo orientale, dove le lastre di marmo dei gradini sono seguite dalla pittura che riveste lo stipite della porta, nonché, in sequenza, dal proseguimento a mosaico del marmo nel pavimento della sala (Abb. 3).

Il tema dei *sectilia* parietali ritorna, come vedremo, in altri settori della Villa, ma, spostandoci verso il fronte nord del Peristilio, un secondo tipo di rappresentazioni pittoriche sembra prevalere: si tratta di motivi geometrici in tinte vivaci, ma non marmorizzate, che scandiscono, secondo simmetriche ripetizioni di campi e lesene, le pareti dei vani, dando spazio, all'interno delle specchiature delineate, a teorie di figure "di genere", spesso tratte dal repertorio dionisiaco, come è osservabile anche nei cosiddetti appartamenti padronali[12]. Il motivo a campi e lesene è presente anche nel vestibolo est della Palestra, benché privo di elementi figurati nei campi[13], mentre questi ultimi compaiono sulle pareti, superstiti per oltre 2 m, con pitture fino a m 1,60, di quello sud: la decorazione si compone di grandi quadrati alternati a rettangoli posti verticalmente a mo' di lesene. Sullo stipite meridionale della porta in comune con l'edicola di Venere compare su di uno sfondo verde un rettangolo giallo oro che racchiude, entro una bordatura bianca solcata da doppia filettatura nera, un pannello centrale rosso. Sui muri ai lati della porta, sempre su sfondo verde, si sviluppano rettangoli rossi

---

[6] Gentili 1999, I, 225–228.

[7] Falzone 2007, 156 f.

[8] Gasparini 2008, 39–50.

[9] Gentili 1999, I, 90.

[10] Michaelides 1985, 161; per la tematica dell'utilizzo del finto marmo in mosaici si veda anche Darmon 2011, 409–434; sul Frigidario e sulla Palestra della Villa si veda nello specifico Pensabene – Gallocchio 2011, 15–24, in particolare fig. 3 f.

[11] Pensabene – Gallocchio 2011, 17.

[12] Si veda R. Montalbano in questo volume.

[13] Gentili 1999, I, 91 f.

all'interno dei quali vi sono losanghe rosse e triangoli di risulta celesti e bordati di bianco con filettatura nera. Non è possibile distinguere il motivo che, su fondo bianco con filettatura marginale nera, campiva le losanghe. Sulle pareti meridionale ed orientale, libere da porte, si sviluppa una decorazione di maggiore respiro animata da personaggi isolati (Abb. 4): al di sopra della zoccolatura verde quadrati contenenti tondi rossi presentano, su sfondo bianco, una figura di giovinetto a destra, il quale poggia i piedi su di un piano verdognolo e indossa una succinta tunica gialla che lascia scoperte le gambe fino al ginocchio e che ha il piede di sinistra di profilo e quello di destra di prospetto. Entrambi i piedi sono avvolti nei legacci scuri dei sandali. La tunica ha lunghe maniche orlate di marrone, corti clavi brunastri dentellati e orbicoli a cerchio rossiccio e losanga punteggiata inscritta sia sulle spalle che sopra l'orlo inferiore. Il braccio destro è proteso in avanti, quasi ad invitare ad entrare nella terma, mentre il sinistro è piegato e sorregge un sacco giallastro che, poggiato sulla spalla, si allunga poi all'indietro. La seconda figura è invece costituita da una giovanetta in tunica chiara dai lunghi clavi verdastri che arriva fino ai piedi calzati. Essa è in atto di muoversi reggendo con la destra contro il petto una cassetta marrone e portando in avanti il braccio sinistro. I quadrati sono alternati a lesene giallo-oro che contengono una cornice rossa con i lati brevi curvi; questa a sua volta delimita il campo centrale, bianco, con due filettature nere e con, al centro, un'asta bruna avvolta da un nastro serpeggiante. Al di sopra dei pannelli si ricostruiscono, dal basso, una banda verde, una superiore gialla ed infine una rossa[14].

Le specchiature geometriche dovevano ritornare nella maggior parte delle stanze di dimensioni medio-piccole che si collocano lungo il lato nord del Peristilio a formare cinque nuclei distinti (Abb. 5): il più grande, a partire dall'angolo nord-ovest, si compone di quattro stanze, tre delle quali con mosaici geometrici ed una pavimentata a cocciopesto; seguono due coppie di vani, ovvero due ambienti con tappeti figurati che rappresentano in un caso una scena di Ratto e nell'altra degli Amorini Pescatori, entrambi preceduti da un vestibolo con motivo geometrico; procedendo verso est si incontra poi una stanza isolata che si apre direttamente sull'ambulacro con ingresso scandito da due colonne ioniche e con pavimento decorato dalla celebre scena della Piccola Caccia; infine, prima di giungere al Grande Ambulacro, si riscontra un'altra coppia di vani, ovvero di nuovo una sala con relativa anticamera, in questo caso tuttavia entrambe pavimentate con mosaici geometrici.

Delle pitture di tali vani ormai sopravvive quasi esclusivamente la documentazione ad acquerello realizzata al tempo degli scavi[15], ma in un caso la discreta conservazione rende ancora possibile un'analisi delle scene raffigurate. In un ambiente infatti la decorazione dipinta si osserva sulle pareti nord ed est, in qualche tratto sino ad un'altezza massima di m 1,50 o poco più (Abb. 6). Lo zoccolo bianco è ornato di un meandro nero; al di sopra, su fondo giallo, si sviluppano pannelli rettangolari su fondo rosso con margine esterno ed interno bianco; essi racchiudono quadri arcuati di colore celeste, al cui centro si collocano degli amorini pescatori su isolette o scogli verdastri. Tra i pannelli vi sono lesene più o meno larghe, che si adattano allo spazio disponibile, soprattutto agli angoli. Le lesene sono marginate da una linea bianca e al loro interno si colloca un vaso con superficie baccellata. Gli amorini, in piedi o inginocchiati, svolgono attività connesse con la pesca, utilizzando un tridente, una rete, una lenza o dei panieri[16]. Le pitture riproducono dunque lo stesso tema del mosaico della sala, dove, in un animato paesaggio, degli eroti pescano su barche circondate da flutti in cui nuotano creature marine.

La tematica convenzionale di tale decorazione ben si adatta al settore nord del Peristilio della Villa, destinato ad appartamenti per gli ospiti, con una sala di ricevimento di limitata estensione, ma di un certa importanza, data la presenza di pitture, nonché del mosaico figurato della Piccola Caccia, ed infine con altri due ambienti minori, ma in posizione particolare, che possono definirsi di servizio, benché comunque caratterizzati da mosaici di un certo rilievo.

Nel caso della Sala degli Amorini Pescatori viene esemplificato di nuovo ed in modo ancor più esplicito il processo dialettico che permette il passaggio di un tema da un mezzo espressivo ad un altro. Per i confronti del motivo pittorico, possiamo osservare un linguaggio di matrice africana, che, seguendo i grandi studiosi dell'Africa romana come A. Di Vita, quasi paradossalmente, per l'età tardo antica, possiamo inquadrare in

[14] Gentili 1999, I, 59 f. fig. 2. Si veda anche De Vos, in: Carandini *et al.* 1982, 330 f.

[15] Gentili 1999, I, 103. 110. 113. 115.

[16] Gentili 1999, I, 104–107; De Vos, in: Carandini *et al.* 1982, 175.

modo compiuto solo attraverso lo studio dei mosaici della Villa stessa[17]. Se a livello iconografico e stilistico ribadiamo la validità di tale metodo, vogliamo altresì precisare come la Sala degli Amorini Pescatori resti l'unica della Villa in cui si riscontri una puntuale corrispondenza tematica tra i due partiti decorativi, laddove invece i motivi pittorici e quelli musivi all'interno degli altri vani sono legati da richiami non concreti, ma solo simbolici.

Una lettura delle pitture rivolta al valore funzionale degli ambienti ci permette di svolgere alcune considerazioni su di un altro vano del lato nord del Peristilio, ovvero la Sala con mosaico del Ratto, nella quale i lacerti di intonaco conservato, insieme alla documentazione del G. V. Gentili[18], permettono di ricostruire il seguente schema (Abb. 7): sopra lo zoccolo a finto marmo, una cornice continua inquadra pannelli rettangolari separati da lesene con margine interno bianco a filettature nere prospettiche; i grandi pannelli presentano 4 triangoli negli angoli di risulta ed al centro losanghe, al cui interno compare un motivo a grande ovale lobato. La decorazione pittorica imita un vivace *opus sectile* reso attraverso screziature e macchie sia nel perimetro, che negli elementi inquadrati dallo schema geometrico: le pietre cui si allude sono in questo caso il marmo africano, il giallo antico brecciato, il rosso antico, il verde antico ed il porfido, scelto per l'elemento centrale polilobato. Il fatto che tale vano sia l'unico sul lato nord del Peristilio a presentare una marmorizzazione delle pareti ci indica una sua rilevanza, da connettersi forse con funzioni ufficiali o semi-ufficiali, benché svolte in una chiave forse più privata, come indicherebbero anche le scene con miti che richiamano il tema matrimoniale presenti nella sala.

Una simile interpretazione funzionale e, forse non a caso, un partito decorativo analogo, ma ancor più amplificato, compare in un ambiente aperto sull'opposto lato del Peristilio, ovvero la celebre Sala delle Ragazze in Bikini. Va a questo proposito subito notato come lungo il lato sud della grande corte quadrangolare ben diverso sia lo sviluppo planimetrico degli ambienti, che si riducono a due nuclei dalle dimensioni maggiori e dall'architettura più elaborata rispetto al fronte nord: oltre alla Sala delle Palestrite, con relativo vestibolo, incontriamo la sola Sala di Orfeo, con ingresso inquadrato da due colonne corinzie, con muro di fondo absidato e rivestimento realizzato con reali *crustae* marmoree.

Nella Sala delle Palestrite[19] (Abb. 8), su di uno zoccolo imitante lastre di marmo bianco alternate a lastre in bigio, si sviluppa una fascia rossa orizzontale cui si sovrappongono cornici che ricalcano alternativamente il giallo antico brecciato e il portasanta; al loro interno dei campi marmorizzati con gli stessi colori, ma opposti rispetto alle rispettive cornici, inquadrano losanghe o elementi polilobati in verde antico e in porfido; lo spazio delimitato dalle losanghe è campito nuovamente da giallo antico, portasanta e, al centro, da *rotae* raggiate o lobate in porfido e in verde antico. Tale schema si ripete simmetricamente sulle pareti opposte, presentando variazioni nelle forme dei motivi polilobati e, al centro del lato che fronteggia l'accesso, inserendo come motivo non replicato una porta con battenti prospettici aperti su di uno sfondo in porfido. E' inoltre interessante notare come tutta la decorazione preveda non delle schematiche lesene, bensì colonne, con fusti in bigio e basi ioniche in rosso antico, che si alternano ai pannelli, sovrapponendosi alla scansione geometrica marmorizzata: i tori delle basi celano infatti gli angoli delle fasce che ripartiscono la parete. Tale elemento permette di interpretare la rappresentazione come recupero della spazialità di un prospetto architettonico di II stile, ovvero come immagine dei quattro lati di un peristilio visto dalla corte centrale, in cui, al di là dei colonnati, si possono osservare pannelli in *opus sectile* di marmi pregiati che decorano le pareti di fondo degli ambulacri; al centro, inoltre, una porta apre la visuale ad un interno, anch'esso rivestito da marmo.

Mentre la decorazione del vestibolo della Sala, anch'essa abbastanza conservata, può essere ricondotta alla tipologia della partitura geometrica che inquadra figurine di repertorio[20] (Abb. 9), appare evidente come

---

[17] Cito le parole di A. Di Vita (Di Vita 1978, 223) che, descrivendo le pitture dell'ipogeo di Adamo ed Eva di Gargaresh, scrive: "varrà la pena di ricordare che una maniera simile, concettuale, simbolica è usuale nei mosaici di Piazza Armerina, ove però ben altra è la qualità stilistica e vi è mostra di un certo rendimento naturalistico. E se cito qui, come sopra e come farò ancora, la sola Piazza Armerina tra i monumenti "africani" con cui queste pitture possono confrontarsi, è perché nei mosaici della Villa del Casale trovano riscontro una quantità di dati iconografici presenti nelle nostre figure".

[18] Gentili 1999, I, 100 f.; De Vos, in: Carandini *et al.* 1982, 170 f.

[19] Gentili 1999, I, 127–130; De Vos, in: Carandini *et al.* 1982, 157.

[20] Si riconoscono figure maschili e femminili di giovani inservienti recanti oggetti: vd. Gentili 1999, I, 122–124; De Vos, in: Carandini *et al.* 1982, 150.

di ben altro tono siano le pitture del celebre vano della scena ginnica femminile: si tratta delle decorazioni che richiamano l'*opus sectile* marmoreo imitando le pietre in forma di grandi lastre rettangolari e di più piccoli elementi geometrici come cerchi e losanghe. Esse trovano confronto non solo con intonaci dipinti e pavimentazioni marmoree di Roma[21], di Ostia[22], bensì anche con pitture imitanti il marmo rinvenute in edifici residenziali di IV secolo in metropoli orientali come Efeso[23], Sardi[24], Hierapolis[25] e Salonicco[26]. Non è infine da sottovalutare il fatto che nella stessa Villa il motivo richiami la ricostruita decorazione in *opus sectile* applicata alle pareti della grande aula basilicale[27].

Tale enfasi decorativa è in linea con il significato introdotto in una seconda fase dal mosaico figurato dell'ambiente, di recente letto come celebrazione dello *status* del proprietario, in qualità di committente di giochi di stampo prettamente aristocratico[28]. Ma possiamo in più sottolineare come l'osservazione di una precedente decorazione pittorica presso lo stipite ovest della porta, di cui non restano che labili tracce di colore rosso, permette di associare in modo diretto il motivo a finto marmo con una valorizzazione del vano avvenuta in una seconda fase edilizia. Prima di quel momento uno spazio presumibilmente di servizio, ma comunque dipinto, pavimentato col mosaico geometrico rinvenuto al di sotto di quello figurato, riecheggiava la coppia di vani, di nuovo a pavimento geometrico, che si collocano in posizione opposta sul fronte nord del Peristilio. Con la successiva rifunzionalizzazione degli spazi, il confronto con le pitture della Sala del Ratto permette di proporre una reduplicazione, ma in chiave maggiore, delle funzioni di tale ambiente nel rinnovato vano posto sul lato sud, la cui funzione pubblica viene rivelata proprio dall'uso delle specchiature dipinte sulle pareti ed anche dal tipo di marmi riprodotti.

Allo stato attuale degli studi ancora non appare possibile giungere ad una cronologia precisa di tali interventi, forse da connettersi con il terremoto del 365 d.C.[29], ma appare certo che il progetto ebbe l'esito di riformulare ed arricchire i programmi decorativi della residenza, dando ancor maggiore risalto alle esigenze di autorappresentazione del proprietario. Ciò emerge in modo chiaro lungo il lato sud del Peristilio, dove, forse nello stesso momento, una teoria di guerrieri venne sovrapposta alle pitture della fase precedente[30]. Il medesimo programma decorativo potrebbe essersi prolungato infine all'Appartamento del Dominus, dove le pitture in alcuni vani vennero sostituite da specchiature in marmo[31], a indicare dunque una monumentalizzazione globale di questo fronte della residenza, in cui il proprietario affida alle pareti un messaggio che espliciti attraverso simboli, come il marmo, la funzione e la gerarchia degli spazi.

I rifacimenti interessarono in modo ampio anche gli spazi esterni dove, grazie alle recenti indagini, costantemente si è potuto accertare il ricorso al colore come cifra decorativa delle superfici, sia per settori che rientrano nell'impianto originario del complesso che per i nuclei aggiunti in seguito[32]. In aree che probabilmente avevano funzione di passaggio ufficiale è di nuovo il marmo a sottolineare la preziosità dell'ornato. Si è notato ad esempio come le misure delle specchiature dipinte sull'esterno del muro meridionale della Palestra corrispondano in modo esatto a quelle marmoree ricostruite per il sectile parietale della Basilica: compare dunque una corrispondenza significativa che forse è riscontrabile anche nelle qualità dei marmi, dal momento che, come nella Basilica, il marmo riprodotto in pittura per lo zoccolo è un bigio, mentre quello dei riquadri maggiori appare come imitazione di un giallo antico o di iassense, ugualmente a quanto accade per l'unico frammento conservato nella grande sala di ricevimento. La presenza di pitture che richiamavano

[21] Si veda l'ambiente o nel complesso abitativo sotto le basilica dei SS. Giovanni e Paolo (Wilpert 1937, 517–522; Trinci Cecchelli 1978, 551–562; Brenk 1995, 169–205; Brenk 2001, 156–158; Bisconti 1998, 33–53, in part. 42).

[22] Ad Ostia le testimonianze più note di queste pitture, che ricoprono l'intero campo pittorico, appartengono ad uno degli ambienti della Schola del Traiano e ad uno dei pilastri esterni del Thermopolium sulla c.d. Via di Diana: la decorazione presenta cerchi iscritti in losanghe, a loro volta inserite in quadri (Falzone 2007, 156 f.).

[23] Zimmermann – Ladstätter 2010, 165–167. 172 f.

[24] Vd. V. Rousseau in questo volume.

[25] Vd. A. Zaccaria Ruggiu in questo volume.

[26] Eleutheriadou 1990; Karydas 1997, 574; Asimakopoulou-Atzaka 1998, 258 f. 311 f.; Baldini Lippolis 2001, 286.

[27] Pensabene – Gallocchio 2006, 130–150.

[28] Baldini Lippolis 2008, 347–354.

[29] Vedi anche l'introduzione ai contributi Pensabene *et al.* in questo volume.

[30] Vd. P. Pensabene in questo volume.

[31] Vd. R. Montalbano in questo volume.

[32] Vd. P. Pensabene in questo volume.

la decorazione parietale dell'ambiente più lussuoso della Villa conferiva dunque prestigio all'area cortilizia a sud delle Terme, in connessione forse alla sua funzione di passaggio per coloro che, provenendo dall'Ingresso monumentale ed avendo attraversato la cosiddetta Edicola di Venere, accedevano direttamente al settore termale della residenza. Nello stesso settore, a decorare il prospetto polilobato del Frigidario, si osserva, ancora in buono stato di conservazione, uno zoccolo in bigio venato al di sopra del quale sono una serie di specchiature rettangolari in cipollino verde – litotipo piuttosto raro nel repertorio dei finti marmi della Villa – alternate a lesene in giallo antico brecciato.

A riprova dell'esistenza di una seconda fase pittorica, anche i contrafforti addossati alla Basilica in un momento successivo appaiono decorati con motivi rientranti nelle pittura di giardino (graticci, ecc.)[33], nonché con finti marmi. Si osserva in particolare un prospetto unitario che viene a uniformare la zona aperta situata tra il contrafforte sud dell'abside della Basilica, il muro sud della stessa e il contrafforte ad arco, proseguendo anche oltre questo verso ovest: esso presenta un'alta zoccolatura in bigio venato sormontata da una larga fascia in rosso antico, da una seconda e una terza inferiori in bigio e in bianco, alle quali seguono specchiature in rosso. Essendo i contrafforti stati innalzati successivamente, appare chiaro che la decorazione, stesa anche sul prospetto esterno della Basilica, sia stata aggiunta nella seconda fase, forse in sostituzione di un motivo precedente e forse con l'intento di realizzare un'innovazione che, ampliando lo sguardo all'intero complesso, sembrerebbe proprio finalizzata a incrementare la marmorizzazione della Villa.

Grazie ai nuovi scavi 2007–2009 è stato possibile mettere in luce resti di inedite decorazioni pittoriche poste in ulteriori settori esterni della residenza: si è osservato ad esempio come anche il parapetto interno del cortile del Peristilio fosse dipinto con motivi a "zig-zag" di colore rosso e giallo, di cui restano pochi lacerti presso sul lato ovest. Di particolare interesse è risultata la presenza di decorazioni dipinte anche nella zona di servizio antistante l'arco d'Ingresso, dove tracce di pitture si conservano in prossimità dello stipite di una soglia che dava accesso alla corte-cerniera posta tra i due grandi vani rettangolari adibiti a magazzini. Infine nuovi dati sulla decorazione pittorica della Villa stanno emergendo nel settore sud, dove dal 2007 le indagini stanno portando in luce un secondo nucleo termale: in questo caso il prospetto esterno di un vano absidato dotato di vasca conserva tracce di colore rosso e giallo, che sembrerebbe nuovamente interpretabile come il comune motivo del giallo antico brecciato.

Tale documentazione permette di affermare come a Piazza Armerina le pitture a finto marmo, pur rientrando in un canone universale per l'epoca, vengano utilizzate con un'estensione ed una varietà di declinazioni che rendono la Villa unica nel suo genere.

Bibliographie

Asimakopoulou-Atzaka 1998 P. Asimakopoulou-Atzaka, Ta Psephidota dapeda tis Thessalonikis (Thessaloniki 1998).

Baldini Lippolis 2001 I. Baldini Lippolis, La domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nella città del Mediterraneo (Bologna 2001).

Baldini Lippolis 2008 I. Baldini Lippolis, Atletismo femminile e ideologia aristocratica nel programma decorativo della villa di Piazza Armerina, in: C. Angelelli – F. Rinaldi (a cura di), Atti del XIII Colloquio dell'AISCOM, Canosa di Puglia 21–24 febbraio 2007 (Tivoli 2008) 347–354.

Bisconti 1998 F. Bisconti, in: Angela Donati (ed.), Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina (Milano 1998) 33–53.

Brenk 1995 B. Brenk, Microstoria sotto la Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. La cristianizzazione di una casa privata, RIA N. S. 18, 1995, 169–205.

Brenk 2001 B. Brenk, Le costruzioni sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in: S. Ensoli (ed.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana (Roma 2001) 156–158.

Carandini *et al.* 1982 A. Carandini – A. Ricci – M. De Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino (Palermo 1982).

[33] Un ulteriore spazio aperto decorato con motivi di giardino era il cortile vestibolo alla *latrina* del Peristilio: stando alla testimonianza del G. V. Gentili (Gentili 1999, I, 88, fig. 1), sulla sinistra dell'ingresso si collocavano pitture, conservate per 50 cm di h, che rappresentavano un giardino con esedra mediana verde, nel cui centro campeggia il piede azzurro di una fontana, mentre l'esedra era contornata da un campo rosaceo, delimitato sopra e scompartito verticalmente da bande nere. Si osservavano anche due volatili resi con azzurro, rosso e nero, rivolti verso l'esterno.

Darmond 2011 J.-P. Darmond, Faux Marbres en mosaïque, autant d'hommages rendus à l'opus sectile, in: O. Brandt – P. Pergola (a cura di), Marmoribus Vestita. Studi in onore di Federico Guidobaldi, Studi di anitchità cristiana 63 (Città del Vaticano 2011) 409–434.

Di Vita 1978 A. Di Vita, L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresc, in: Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, Vol. II. Comunicazioni su scoperte indedite, Studi di antichità cristiana 32 (Città del Vaticano 1978) 199–255.

Eleutheriadou 1990 K. Eleutheriadou, ADelt 45, 1990, Chron., 334.

Falzone 2007 S. Falzone, Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi (Roma 2007).

Gallocchio – Gasparini 2012 E. Gallocchio – E. Gasparini, Nuovi contesti ceramici di età medievale dalla Villa del Casale, RendPontAc 73, 2012, 263–278.

Gasparini 2008 E. Gasparini, Gli elementi architettonici in marmo della Villa. Le colonne, in: P. Pensabene – P. D. Di Vita (a cura di), Marmi colorati e marmi ritrovati della Villa romana del Casale. Catalogo della Mostra Archeologica (Piazza Armerina 2008) 39–50.

Gentili 1999 G. V. Gentili, La villa romana di Piazza Armerina, Palazzo Erculio, I–III (Osimo 1999).

Karydas 1997 N. Karydas, Palaiocristianikes oikies me triclinio sti Thessaloniki, AErgoMak 10.2, 1997, 571–585.

Lentini 2009 M. C. Lentini (a cura di), Mosaici Mediterranei (Caltanissetta 2009).

Michaelides 1985 D. Michaelides, Some aspects of marble imitation in mosaic, in: P. Pensabene (a cura di), Marmi antichi. Problemi di impiego, di restauro, di identificazione, Studi Miscellanei 26 (Roma 1985) 155–165.

Pensabene – Gallocchio 2006 P. Pensabene – E. Gallocchio, Villa del Casale di Piazza Armerina. Precisazioni e proposte sugli elevati del complesso Aula basilicale – Grande Ambulacro – Peristilio, Workshop di archeologia classica 3, 2006, 130–150.

Pensabene – Gallocchio 2011 P. Pensabene – E. Gallocchio, I mosaici delle terme della villa del Casale. Antichi restauri e nuove considerazioni sui proprietari, in: C. Angelelli (a cura di), Atti del XVI Colloquio dell'AISCOM, Palermo 17–19 marzo 2010, Piazza Armerina 20 marzo 2010 (Roma 2011) 15–24.

Pensabene – Gasparini 2008 P. Pensabene – E. Gasparini, Ordini architettonici e prestigio, in: P. Pensabene – P. D. Di Vita (a cura di), Marmi colorati e marmi ritrovati della Villa romana del Casale, Catalogo della Mostra Archeologica (Piazza Armerina 2008) 35–37.

Trinci Cecchelli 1978 M. Trinci Cecchelli, Osservazioni sul complesso della domus celimontana dei SS. Giovanni e Paolo, in: Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, Vol I. I monumenti cristiani precostantiniani, Studi di antichità cristiana 32 (Città del Vaticano 1978) 551–562.

Wilpert 1937 J. Wilpert, Le pitture della confessio sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo in: R. Paribeni – B. Nogara, Scritti in onore di Bartolomeo Nogara. Raccolti in occasione del suo LXX anno (Città del Vaticano 1937) 517–522.

Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Palestra delle Terme, parete est, ricostruzione delle pitture a finto marmo (disegno: E. Gallocchio)
Abb. 2: *Latrina* annessa alle Terme, parete est, foto e ricostruzione ad acquerello delle pitture a finto marmo (Gentili 1999)
Abb. 3: Passaggio tra il vestibolo orientale e la Palestra con gradini rivestiti in marmo (a), pareti con pitture a finto marmo (a) e pavimentazione a riquadri musivi imitanti marmo (b)
Abb. 4: Vestibolo meridionale della Palestra, parete est, foto e ricostruzione ad acquerello delle partiture geometriche con elementi figurati (Gentili 1999)
Abb. 5: Villa del Casale, settore del Peristilio, mappatura dei motivi pittorici e del loro stato di conservazione (disegno: E. Gallocchio)
Abb. 6: Sala degli Amorini Pescatori, partiture geometriche con elementi figurati, tappeto musivo dell'ambiente e ricostruzione dello schema compositivo delle pitture (disegno: E. Gallocchio)
Abb. 7: Sala con mosaico del Ratto, parete nord, foto e ricostruzione delle pitture a finto marmo (Gentili 1999)
Abb. 8: Sala delle Palestrite, pitture a finto marmo sulla parete sud, dettagli delle pareti est e ovest e ricostruzione dello schema compositivo dell'ambiente (disegno: E. Gallocchio)
Abb. 9: Vestibolo della Sala delle Palestrite, parete ovest e stipite est della parete sud, partiture geometriche con elementi figurati, foto e ricostruzione ad acquerello (Gentili 1999)

Eleonora Gasparini
Via Marmorata, 169
I – 00153 Roma

Patrizio Pensabene

Pittura tardoantica a Piazza Armerina: Gli spazi esterni e le tematiche militari come autorappresentazione del *Dominus*

(Taf. LI–LV, Abb. 1–12)

Abstract

The entrance to the villa at Piazza Armerina was composed by a triple arch, formed by two middle and two lateral pillars. These enclosed a large courtyard, where the street that led to the house ended. During previous analyses on the eastern external pillar, a narrow square painted panel was detected with the image of a late-antique military *insignia* with four *phalerae* which was one of the central elements of G. V. Gentili's interpretation of the building as *Maximian Herculeus'* palace. The second lower *phalera* indeed shows a presumably imperial portrait, which is however not clearly recognizable. After the restoration it is now possible to clearly see the fragmentary paintings on the middle pillars. They are part of larger panels, in which big masculine figures are depicted; only their lower parts have however been preserved. It is therefore possible to reconstruct two men in military dress standing at the sides of the *insignia*, while on the western pillar the shoed foot of a less recognizable figure can be seen. Perhaps the most relevant fact is that these paintings are part of a decoration programme applied to all the exterior walls, even the curved ones, of the villa, frequently imitating an *opus sectile* marble revetment. Due to the outfits of the four over-sized figures, the scene depicted near the main entrance offers the possibility to suggest an identification of the owners of the villa. Moreover, these paintings are similar to the central figures of the Great Hunt mosaic that lies on the same axis as the apse of the Basilica. In this paper, we suggest that they could be interpreted as an allusion to the high rank of the proprietors, who may actually appear in the mosaic – one as a bearded man in the lower level and another, younger man, depicted in the centre of the composition. These landowners are shown supervising the capture of animals destined for the *venationes.* Furthermore, they probably held important military offices as the role of *praefectus urbi*. Military symbols can also be found in other sectors of the villa, such as those along the longitudinal walls that formed the entrance court, where we discovered a sequence of men on horseback with a height of 1.5 m. They are directed towards the two figures on the eastern pillar of the arch beside the *insignia*. Furthermore, on the way towards the Great Corridor and the Basilica, the perimeter walls of the rectangular peristyle show paintings with warriors behind their shields in the middle of rectangular fields. This motif is probably also intended as a reference to the owners' status and to a form of power principally based on high military rules.

Introduzione

E' noto come i saggi stratigrafici del 1970 operati da A. Carandini, con i relativi rinvenimenti ceramici al di sotto dei pavimenti della villa[1], come anche le numerose monete rinvenute negli scavi con l'effige di *Maximianus*, hanno ristretto la datazione della villa tra la fine del III e i primi decenni dell'età costantiniana e di conseguenza anche l'identificazione del proprietario con personaggi di questo periodo[2]. Quale contribu-

[1] Ampolo *et al.* 1971, 141–281.

[2] Oltre dunque all'identificazione del proprietario con Massimiano (L'Orange 1952, 114–116), si è proposto anche Massenzio (Dunbabin 1978). Scartate queste ipotesi (Mazzarino 1953, 417 f.; Settis 1975) vi è negli ultimi decenni una preferenza verso un personaggio non di rango imperiale; di volta in volta si sono proposti un prefetto del pretorio (Ragona 1962), un procuratore imperiale (Di Vita 1972–1973, 251–253), un funzionario di origine africana (Picard 1972–1973, 108–110), o un *dux* (Bianchi

to alla definizione delle differenti fasi della villa ancora nel IV secolo e alla discussione sull'identità dei proprietari, vogliamo presentare i risultati del restauro delle pitture sulla porta a tre fornici d'accesso alla villa, che hanno consentito d'individuare appunto grandi figure in abiti militari ai lati del pannello già noto con insegna clipeata. Va rilevato che se il tema proposto nelle pitture della porta è particolare, pur rientrando in mode dell'epoca, tuttavia il fatto che il monumento sia del tutto dipinto rientra in un quadro più generale di pittura non solo delle pareti interne di molti dei vani, ma anche di tutta la muratura esterna, che ha restituito imitazioni di finti marmi e di arredi di giardini, come mostrano numerosi resti sui muri perimetrali esterni delle Terme (Abb. 1a) o sui contrafforti dell'abside della Basilica (Abb. 1b) che tra l'altro, essendo questi aggiunti in un secondo momento, proverebbero la manutenzione e l'integrazione delle pitture nel corso dell'uso dell'edificio durante il IV secolo e anche oltre.

Per tutto il contorno esterno della villa ritornano sui muri quattro motivi principali: sul lato nord ed est incannucciate[3]; sul lato est verso sud e sud (Appartamento *dominus*, abside Grande Caccia e absidi sala tricora) zoccolo con finto marmo grigio e bianco venato; all'esterno del settore nord-occidentale delle Terme specchiature con finto marmo (giallo antico brecciato (maculato) stilizzato nelle fasce di separazione e finti lastroni di cipollino)[4]; nel settore dei muri esterni tra la grande latrina e l'ingresso della Palestra pannelli di giallo antico maculato includenti rote rosse e nere con triangoli accostati lungo il margine[5] (Abb. 1c).

In genere dunque i contrafforti presentano zoccolature a linee diagonali grigio su bianco, che sono sormontate da specchiature in giallo antico con sottili incorniciature rosse; a tale schema si aggiungono forse motivi figurati sui contrafforti della Basilica.

Tutte le pareti esterne dei muri delimitanti gli ambienti tra l'abside nord del Grande Ambulacro e la cucina, sono affrescati con pannelli incorniciati da fasce rosse e con reticolato obliquo che s'ispira ad un'incannucciata, separati da larghe fasce verticali percorse da 7 liste scure (viola) verticali, da non considerare riproduzione di lesene, bensì di paletti. Il motivo è identico a quello sul contrafforte sud dell'abside della Basilica. Il G. V. Gentili[6] ricostruisce per i pannelli un'altezza di 2 m, ma non è escluso, viste le analogie con le pitture del contrafforte, una minore altezza e motivi vegetali e animali sopra il bordo.

Nel settore di contatto tra l'acquedotto nord e le Terme è stato addossato alla parete est dell'acquedotto uno spesso muro di sostegno dipinto con specchiature. Esso ha la risega di fondazione allo stesso livello del contrafforte cilindrico che si addossa all'attacco nord dell'abside della grande piscina del Frigidario. Questo contrafforte cilindrico presenta tracce di specchiature con fasce perimetrali in giallo antico con linea di contorno nera, all'interno delle quali vi sono riquadri rettangolari neri o bianchi o rossi[7]. La pittura si estende agli stipiti delle finestre. L'ambiente della piscina presenta sui fianchi coppie di contrafforti cilindrici addossati agli inizi dell'abside e sul tratto mediano di muro tra le finestre, queste tutte intonacate e dipinte sugli stipiti. La piscina sorge tra le absidi del Frigidario, anch'esse per altro intonacate esternamente con specchiature.

Anche i cortili cerniera tra Peristilio quadrangolare e *xystus* prevedevano una decorazione dipinta, come può osservarsi presso la parete posteriore del grande ninfeo dello *xystus*, che conserva tracce di uno zoccolo rosso o presso i muri degli ambienti che fiancheggiano lo *xystus* a nord o infine presso la parete esterna dell'atrio con mosaico dell'*Adventus*.

Nella parete del portico dello *xystus* infine si distingue uno zoccolo bianco e una fascia rossa e sopra s'intravedono pannelli figurati nei quali è visibile anche un piede in ambientazione vegetale[8].

Bandinelli – Torelli 1976). Ma la monumentalità della villa ha fatto superare queste ipotesi, a favore di un alto amministratore o un comandante militare, meglio ancora, di un magistrato che ha esercitato un'importante carica a Roma, ovvero un grande aristocratico romano che forse poteva avere esercitato cariche pubbliche anche nell'isola.

[3] Gentili 1999, I, 119.

[4] Gentili 1999, I, 221.

[5] Gentili 1999, I, 220.

[6] Gentili 1999, I, 119.

[7] Gentili 1999, I, 222 f.

[8] Gentili 1999, I, 204.

L’Arco d’Ingresso e le sue pitture

L’Arco[9], di cui va subito sottolineata l’eccezionalità della presenza e funzione nel contesto della Villa del Casale, costituiva un ingresso monumentale a tre fornici (Abb. 2a), il centrale alto m 6,30, e quelli laterali m 4,75, come si può ricostruire dal crollo, rimasto *in situ*, di grandi elementi di opera cementizia (Abb. 2b); esso si articolava in due piloni mediani e due laterali, che chiudevano il lato N di un vasto cortile nel quale sboccava la strada proveniente da S.

I piloni intermedi del portale erano decorati da nicchie con catino absidato su entrambi i lati N e S, nelle quali trovavano posto quattro fontane munite di vasche rettangolari in muratura, rivestite internamente a mosaico ed esternamente da pitture a imitazione del marmo (Abb. 3). Le nicchie delle fontane sembra fossero invece rivestite di marmo, come appare dal ritrovamento di frammenti di paraste e capitelli di lesena[10]. Il fornice centrale, anch’esso costruito in opera cementizia e con blocchi squadrati di maggiori dimensioni agli spigoli, doveva essere ornato da pitture ad imitazione del marmo, di cui rimangono tracce (Abb. 4).

Di fronte agli stipiti dei fornici erano collocate colonne con capitelli ionici, tutte reintegrate con altezza di m 2,98, in base ai due dadi in muratura di fronte al fornice centrale, a due basi in marmo rimaste *in situ* di fronte al fornice occidentale, e ad un unico capitello ionico conservato, alto cm 12[11].

Sul pilone orientale, nella facciata sud, si distinguono tre riquadri rettangolari alti m 2,30, due mal conservati, larghi m 1,30, dove appunto si trovano le tracce delle figure maschili panneggiate qui studiate[12] (Abb. 5): queste sono di grandi dimensioni e nella stessa posizione stante e frontale e con lo stesso abbigliamento dei personaggi al centro del mosaico della Grande Caccia. Il terzo riquadro tra di essi, molto più stretto, conserva ben visibile la raffigurazione di un’insegna militare tardoantica costituita da quattro *phalerae* alternate a quattro tabelle rettangolari (Abb. 6a). Sulla seconda *phalera* da sotto si intravede ancora traccia di un ritratto imperiale, nel quale dal Gentili sarebbe stato riconosciuto Galerio[13] (Abb. 6b): tuttavia va subito rilevato che l’insegna con *imago* imperiale potrebbe richiamare una magistratura ricoperta dal proprietario, e non implica necessariamente una committenza imperiale[14].

Anche sul pilone ovest si riconoscono due pannelli separati da uno centrale più stretto (Abb. 7). Su questo, largo cm 28 e distante dai due pannelli rispettivamente – a sinistra – cm 19, a destra cm17, si riconosce la parte inferiore dell’asta presumibilmente di un’insegna; sul pannello di destra (largh. mass. cm 110), incorniciato da una striscia nera, si distingue emergente dal fondo bianco la parte inferiore di una figura maschile (alt. mass. cm 36) che indossa una stilizzata *toga* con al centro una stola decorata con maglia di reticoli, che lascia libero, poco sopra la caviglia, il piede sinistro calzato con un *calceus* a rete (largh. cm 25), simile a quello delle figure, però in abito militare, del pilone est. Dell’altro pannello a sinistra non si conserva l’eventuale figura dipinta, ma solo una parte del fondo bianco. I tre pannelli presentano inferiormente una fascia rossa che li separa dal piano di spiccato.

La diversità dell’abbigliamento tra le figure dei due piloni non esclude che possano essere rappresentati gli stessi personaggi, ma in abiti ed evidentemente situazioni diverse, alla stessa stregua di quanto avviene negli archi trionfali di Roma: basti pensare ai rilievi aureliani dell’ Arco di Costantino o ai suoi fregi costantiniani del lato nord.

Gli affreschi ora descritti non paiono presentare una fase di pittura precedente, ma sono stesi direttamente, con loro strato di preparazione, sulla muratura.

[9] Notiamo che nel testo definiremo la porta monumentale di accesso alla villa come “Arco d’Ingresso” anche se i suoi fianchi non sono staccati dalla muratura del recinto per cui tecnicamente sarebbe più appropriato l’appellativo di porta: tuttavia la scelta in esso di tre fornici e la monumentalità rendono più appropriata la definizione di Arco, come immediato riferimento al tipo architettonico degli archi celebrativi.

[10] Gentili 1999, I, 39.

[11] Gentili 1999, I, 40 f.

[12] Gentili 1999, I, 34–36, fig. 4–6; De Vos in: Carandini *et al.* 1982, 112. 114.

[13] Gentili 1999, I, 35.

[14] Carandini *et al.* 1982, 62.

Non sono di fatto noti altri esempi di archi monumentali in ville private tardoantiche, anche se la causa potrebbe essere la nostra scarsa conoscenza[15]; comunque, Sidonio Apollinare (*Epist.* II.2) menziona un *triplex aditus per arcuata intervalla* in ville di V secolo e non possiamo sottrarci al considerarli come richiami agli archi trionfali, per la disposizione architettonica dei tre fornici.

Certo, va notato che non sappiamo quali fossero le figure presumibilmente dipinte sul pilone di sinistra, ma, se di nuovo fossero altri due personaggi militari non è ugualmente il caso di riesumare la raffigurazione dei tetrarchi da riproporre come proprietari della villa. Notiamo infatti che le figure dipinte conservate, come anche i personaggi con copricapo pannonico del mosaico della Grande Caccia (Abb. 8), portano quale insegna di comando il bastone a T (cioè con una resa schematica del pomo a fungo), che è impugnato da dignitari di corte, ma non dall'imperatore, nelle pitture dell' Aula di Culto Imperiale di Luxor dove gli imperatori, in atteggiamento più ieratico, portano invece insegne del tutto diverse dai bastoni con pomo a fungo dei personaggi al loro seguito[16]. Se fosse vera l'ipotesi che l'altro personaggio anziano raffigurato nel mosaico della Grande Caccia presso la scala sud (v. sotto), la cui età sarebbe sottolineata dall'appoggiarsi al bastone, alludesse al padre, o a un parente o avo del proprietario[17], si potrebbe pensare che nell'altro pilone fossero raffigurati ascendenti diretti del proprietario.

L'ipotesi più semplice è comunque che i quattro personaggi raffigurati sui due piloni alludano all'alto rango dei proprietari della villa, come prova il bastone a fungo riconoscibile in uno di essi, e che essi hanno rivestito importante cariche militari, come indica la presenza delle insegne, e, se sono vere le osservazioni fatte sul loro rango nei mosaici del Circo e della Grande Caccia, in accordo con la tendenza da Costantino in poi ad affidare nuovamente ai senatori comandi militari.

Per inciso osserviamo che il richiamo al ciclo pittorico di Luxor, come anche a quello della *Domus Faustae* a Roma, serve non solo ad inquadrare le nostre pitture nella ben conosciuta categoria delle megalografie, che caratterizza la pittura tardoantica soprattutto di pieno IV secolo[18] e non solo di Roma[19], ma a comprendere il modello ispiratore della pittura sull'Arco d'Ingresso della villa, dove evidentemente si volevano imitare modalità di rappresentazione imperiale dell'epoca, adattandole però all'esigenza di celebrare i proprietari della villa.

In questo senso la raffigurazione anche in pittura e in contesti più modesti, ma di una committenza abbiente tardoantica, di personaggi in abito simile a quelli dell'arco della villa di Piazza Armerina ne conferma l'importanza come mezzo di autorappresentazione allusiva al rango sociale. Lo rivela ad esempio la volta dipinta di pieno o della fine del IV secolo del cubicolo absidato "dei sette santi" del cimitero di Domitilla[20], dove, oltre a scene a carattere cristiano (scena del "collegio apostolico" con Cristo in trono, e altre), è stato riconosciuto recentemente – sulla parete inclinata che s'innalza verso l'ingresso dell'ambiente, in modo da essere illuminata da un vicino lucernaio- un campo inquadrato da tre fasce, rossa, verde e marrone scuro su cui era dipinto un personaggio maschile di grandi dimensioni, alto ben 2,20 m, in cui si è visto la rappresentazione del defunto: si presenta con corta *tunica* dall'alta cintura rossa bordata di fasce verdi e clamide tenuta ferma sulla spalla da *fibula* semicircolare e infine con un *volumen* stretto nella mano destra. I capi di abbigliamento, che sono decorati con ampi *orbiculi* verdi segnati da motivi geometrici e riconducono probabilmente alla sfera militare (v. appunto la clamide e la cintura), appartengono ad un tipo di vestiario da tempo riconosciuto come caratteristico del periodo tardoantico[21]: essi sono stati confrontati proprio con le tuniche decorate dei personaggi militari dediti alla caccia dei mosaici di Piazza Armerina[22] ed in particolare con l'abbigliamento del personaggio anziano – il "*dux*" – della Grande Caccia, per gli *orbiculi* con motivi geo-

[15] Sfameni 2007, 83–86, in particolare nota 32, sulla presenza di fontane ai lati degli ingressi in ville, ma anche nell'Arco di Tiberio a Pompei. Cfr. inoltre se possibile il riconoscimento di archi trionfali nelle ville tarde: Fouet 1969; sulla rappresentazione in mosaici Bianchi Bandinelli 2002, fig. 206.

[16] Deckers 1979, 636–639 fig. 24–25; sul lungo bastone dorato tenuto da uno degli imperatori, 642 fig. 29.

[17] Kähler 1973, 34.

[18] Bisconti 2000, 261.

[19] Cfr. ad esempio Di Vita 1978, 199–255.

[20] Yamanda 2008, 473–504.

[21] Rinaldi 1964–1965, 200–268.

[22] Yamanda 2008, 489; che richiama la posizione dell'*orbiculus* sulla spalla, le pieghe della clamide fissata dalla *fibula* ricurva e il *clavus* che appare tra il bordo della clamide e l'*orbiculus*.

metrici, per la fascia scura sul polso divisa da una striscia bianca che appare ricamata, per la *fibula* della clamide e per la cintura rossa con nastro che pende sul fianco destro.

Con le pitture dell'Arco d'Ingresso della villa siamo sicuramente in un contesto militare, anche perché nel muro di recinto ad angolo con l'arco abbiamo scoperto le tracce di una fila di cavalieri, in origine alti almeno un metro e mezzo, che convergevano dunque verso i personaggi dipinti nell'ingresso[23] (Abb. 9) vi era anche una zoccolatura gialla e una serie di incorniciature destinate a racchiudere ognuno una figura, separate da lesene[24]. Tale muro limitava ad est il grande cortile che precede l'Arco e costituiva anche il muro di terrazzamento destinato a contenere il terrapieno su cui sorgeva l'ala dello *xystus*.

I soldati con scudo dipinti sul lato sud del Peristilio

Notiamo ancora che la componente "militare" dell'arredo della villa risulta una parte importante nel percorso di accesso al Grande Ambulacro e alla Basilica, perché tutta la parete del braccio sud e probabilmente di quelli ovest e nord del peristilio (sulla parete del lato nord restano solo tracce di specchiature) era dipinta con una schiera di soldati con grandi scudi circolari disposti paratatticamente, sotto i quali emergono i piedi con il sinistro di prospetto e il destro sempre di profilo (Abb. 10 a–b): accanto a piedi si scorgono le estremità inferiori di due giavellotti, mentre al di sopra la testa e le punte, che ne hanno consentito la ricostruzione[25].

Ciascuno dei soldati era dipinto su un pannello, largo variabilmente cm 161/168 e alto presumibilmente ca. cm 180 (la parte riconoscibile dei meglio conservati raggiunge un'altezza massima da 75 a 150 cm), che era separato dagli altri tramite lesene rese con due strette specchiature rettangolari sovrapposte: sia i pannelli, sia le lesene erano incorniciate da sottili fasce rosse e da un listello rispettivamente nero e bianco, in modo da risaltare rispetto alla parete dipinta in verde chiaro. Va ancora osservato che i pannelli poggiano su uno zoccolo rosso alto 12 cm.

In particolare va rilevato che i soldati sono dipinti nel secondo strato di pittura della parete che è stato applicato in una fase successiva della villa (Abb. 10 c): infatti, come chiara indicazione cronologica è il dato che all'estremità est della parete di questo lato sud del peristilio la scala, il cui fianco vi si addossa (si tratta della scala sud delle tre che conducevano dal lato ovest del Peristilio al Grande Ambulacro), è posteriore al mosaico pavimentale, perché gli va sopra occultandolo, mentre è contemporanea al secondo strato dipinto perché le specchiature in cui si dispongono le pitture accompagnano l'alzata dei gradini (Abb. 10 d).

Delle due specchiature che seguono alla scalinata il primo scudo a est presenta umbone e fascia rossa e gialla con cerchi neri; segue scudo danneggiato forse rosso. Tra l'entrata all'anticamera del vano con le Palestrite e la sala di Orfeo tre specchiature: la prima a est con scudo a quarti colorati di rosso, bianco con margine azzurro; nella seconda specchiatura scudo con fasce concentriche rosse, gialle e azzurre e campo giallo con umbone al centro, nella terza specchiatura distinguibile scudo danneggiato rosso. Dopo l'entrata alla sala di Orfeo a ovest vi sono altre otto specchiature, di cui due con scudi rossi, con fasce azzurre concentriche che il G. V. Gentili ricostruisce con stelle; poco visibili gli altri (tracce di rosso).

Era lungo il braccio sud che necessariamente passavano i visitatori che, entrati nella villa attraverso l'Arco d'Ingresso, si dirigevano al Grande Ambulacro e alla Basilica per presenziare all'*adventus* del *dominus* o ad altre occasioni di ricevimento. L'accesso attraverso la corte scoperta era impedito dalla presenza della grande fontana che ne occupava la parte centrale e anche dal Larario, che tra l'altro impediva la vista del braccio est e della retrostante Basilica, che sporgeva rispetto ad esso e al grande Ambulacro. Per il braccio nord passava invece chi era diretto agli appartamenti e agli ambienti che si aprivano su questo lato del Peristilio[26]. In entrambi i percorsi si era accompagnati dalla fila di soldati con grandi scudi.

La ripetizione insistente e paratattica di soldati, dispiegata su tre lati del peristilio, non poteva che alludere a importanti cariche militari dei proprietari. Essi venivano a mancare sul braccio est del peristilio perché

[23] Cavalieri e soldati con scudo circolare e giavellotti su uno zoccolo dipinto con pannelli decorati con motivi a scudo sono anche nella parete ovest della sala di culto imperiale di Luxor: Deckers 1979, 624 fig. 13–15.

[24] Gentili I, 1999, 33.

[25] Gentili I, 1999, 68–71 fig. 3 a; De Vos in: Carandini *et al.* 1982, 138.

[26] Sui percorsi nella villa: Mar 2008, 49–83.

la presenza delle tre scalinate e soprattutto la “bassa parete-stilobate” tra di esse impediva uno sviluppo di figure: è stato possibile ricostruire invece una serie di specchiature che imitavano marmi policromi[27].

Si è detto che le pitture che rivestono le pareti del peristilio appartengono ad una seconda stesura dell’intonaco. Infatti quello originario, evidentemente a causa del suo deterioramento, è stato scalpellato a colpi di martellina che sono serviti anche a far meglio aderire i nuovi stucchi dipinti[28]: non può escludersi che anche nella prima stesura fosse rappresentato lo stesso soggetto.

In ogni caso l’appartenenza delle pitture con schiera di soldati ad una seconda stesura dell’affresco parietale va messa in relazione al fatto che tutto il cortile antistante l’Arco d’Ingresso, l’Arco stesso e il retrostante cortile poligonale sono da attribuire, come si è detto nell’introduzione di questo articolo, ad una seconda fase, quando tutta l’area su cui sorgono venne ribassata; è in occasione di questa seconda fase che si aggiunse lo *xystus* con la sala triabsidata a sud del peristilio. Inoltre sia sotto il pavimento dello *xystus*, sia sotto lo spazio cerniera sul retro e a nord del suo ninfeo, sia sotto il cortile antistante l’Arco, sono apparse strutture rasate in occasione di tale sistemazione, tra cui quella riconosciuta come parte di un peristilio quadrangolare dietro il ninfeo dello *xystus*, dove sono state trovate monete tardo costantiniane[29]. L’abbassamento del livello determina il taglio e l’obliterazione di canali per acque di scarico, visibile ad esempio sul muro di recinto ad angolo con il fianco dell’Arco, e la creazione di nuove scalinate per colmare i dislivelli, come quella piuttosto stretta – con l’esiguo pianerottolo decorato con il mosaico del *kantharos* (Abb. 11) – che metteva in comunicazione il portico sud del Peristilio con i vani cerniera tra esso e lo *xystus*, o ancora come quella larga e con pochi gradini inserita tra il cortile poligonale e l’atrio del Peristilio con il mosaico dell’accoglienza. Inoltre, al momento della costruzione di questa scalinata, vennero realizzati due banconi per sedersi ai lati dell’entrata dell’atrio che di nuovo offrono elementi che confermano la costruzione seriore dell’Arco: si tratta di una panca in muratura che si addossa al lato est del cortile poligonale, che s’interrompe per il pilone est dell’arco, ma che doveva continuare lungo tutto il lato est della grande corte d’ingresso che precede l’arco. In effetti le fondazioni di un muro addossato al limite est della corte sono ora state trovate in un saggio che proverebbe la continuità della panca, se tali fondazioni le appartenevano.

La *virtus militare* dei proprietari della villa e gli scudi dei soldati nelle pitture del peristilio e nel mosaico della Grande Caccia

Con le pitture dell’Arco e del peristilio, dunque, siamo ora di fronte ad una manifestazione ancora più esplicita del rango miliare del proprietario e delle cariche raggiunte nella sua carriera. In occasione delle ristrutturazioni per questa seconda fase si verifica, come si è visto, un’accentuazione dell’elemento militare che traspare dall’adozione dell’arco trionfale con ritratti simbolici dipinti di importanti personaggi in abito militare e bastone di comando, abbiamo detto probabilmente istanze dei proprietari, e che ancora traspare dal fatto che i soldati sono schierati lungo il percorso che necessariamente passava attraverso il braccio sud del peristilio per chi si dirigeva verso il Grande Ambulacro e la Basilica.

Non possiamo ricostruire gli eventuali ornamenti degli scudi e se eventualmente permettessero di riconoscere riferimenti a determinate *vexillationes*. Né in questo senso ci aiuta un’indagine sugli scudi dei militari che partecipano alla Grande Caccia, che comunque riteniamo utile affrontare per ipotizzare la forma degli scudi delle pitture del peristilio.

Nel settore sud del mosaico della Grande Caccia, corrispondente alla rappresentazione dell’Asia nell’abside terminale, vi è il numero maggiore di militari impegnati nelle operazioni di caccia e trasporto navale: cominciamo con i due militari di fianco al “vecchio funzionario” o “*dux*” e il cavaliere alla sua destra, che impugnano scudi grigio-verdi, ma con piccole diversità, come l’umbone circondato da cerchio rosso in uno, cerchio nero concentrico lungo il margine nel militare di sinistra.

I militari al di sopra della scena del “vecchio” impugnano scudi rossi: quello che combatte con la leonessa ha lo scudo con umbone giallo e cerchi concentrici intorno all’umbone e alla circonferenza, il cavaliere ha lo scudo dall’umbone verde e cerchio giallo sopra cui vi è una tabula ansata con fiore al centro. A destra del

[27] Gentili 1999, I, 68.
[28] Gentili 1999, I, 68.
[29] De Miro 1984, 58–73.

leone sopra il carro, appare un militare con scudo diviso in quarti di diverso colore (rosso, giallo, arancione, verde): su quello verde è tracciato un cinghiale che corre. Il militare accanto ha lo scudo rosso visto dall'interno (Abb. 12 a). All'estremità sud, sopra la tigre con sfera, vi è la scena in cui compare il militare con lancia, *cingulum* e scudo ovale rosso, ma con umbone verde e decorazioni geometriche in giallo. Sul suo fianco sinistro un altro militare, che tende la mano verso quello con la lancia, ha il *cingulum* e impugna uno scudo a fasce concentriche nere e rosse, che circondano il campo centrale verde con umbone giallo.

Nel settore nord, detto africano per la raffigurazione della *Libya* o *Mauretania* nell'abside terminale, compare un numero minore di militari e ad esempio nella nave di Cartagine i marinai appaiono senza *cingulum*, lo stesso gli inservienti. Il *cingulum* è invece portato dal militare di alto grado che frusta l'inserviente e presumibilmente dal gruppo di tre militari intorno al cinghiale: in questi tre, di sicuro il *cingulum* è indossato dal militare accasciato con clamide e appunto *cingulum*, ma doveva essere presente nelle figure più danneggiate del cavaliere dietro il cinghiale, con scudo rosso visto dall'interno, e del militare accanto al leone con clamide, e scudo rosso ovale forse visto in prospettiva, con umbone verde e vari simboli (due ghirlande, motivo floreale attaccato sotto l'umbone e cartiglio al di sopra di questo). Un altro cavaliere, danneggiato, appare subito a sinistra, mentre all'estremità sinistra del mosaico vi è il gruppo dei militari in piedi e accostati in cerchio con grandi scudi che circondano il leopardo attirato con l'esca del capretto squartato (Abb. 12 b): gli scudi sono rossi, verdi e a quarti, l'uno diverso dall'altro, con umboni di vario tipo.

In definitiva non pare possibile attribuire i colori e le eventuali decorazioni degli scudi a specifici contingenti militari: gli stessi colori si trovano infatti in scudi di diversi settori del mosaico, solo intorno al vecchio predominano scudi grigio-verdi. Tuttavia la coloritura intensa degli scudi corrisponde a quanto tramandato dalla *Notitia Dignitatum* e alla ricostruzione dei colori di scudi ivi descritti delle varie *vexillationes*[30]: anche se non sono ricostruibili le stesse decorazioni che compaiono negli scudi del mosaico della villa, tuttavia è chiaro che questi riproducono approssimativamente una realtà degli armamenti tardo antichi. Che si tratti comunque di un'approssimazione è provato anche da quanto si può ricostruire dagli scudi molto danneggiati dipinti sulla parete del lato sud del peristilio, dove appaiono, quando riconoscibili, gli uni diversi dagli altri.

Ma al tema dei militari con scudo della Grande Caccia si devono destinare alcune considerazioni: infatti la cattura degli animali con l'aiuto di militari s'inserisce in un topos ricorrente che caratterizza proprio i mosaici con scene di cattura, come mostra ad esempio il mosaico della casa di Isguntus ad Ippona[31]; il formarsi di tale tradizione figurativa nei mosaici deve probabilmente derivare dal fatto che l'area africana in cui vivevano le belve era spesso "infestata" da tribù nomadi o comunque ribelli (come i Mauri) che rendeva necessario che tali spedizioni fossero accompagnate, se non pianificate insieme ai militari; questi forse dovevano far parte di unità locali limitanee. Un riflesso di ciò è in brani dalle opere di *Iulius Africanus*, letterato del III secolo d.C. (muore dopo il 221), e dello stratega *Urbicius*, autore di scritti sotto l'imperatore Anastasio (491–518 d.C.) che descrivono una scena di cattura che ritorna anche nel mosaico della Grande Caccia: essa è rappresentata come una manovra di esercizio militare utile anche a formare buoni soldati che in tal modo esercitano il loro coraggio, ma anche i cavalli, in quanto la caccia impone un'organizzazione ordinata e pianificata per avere successo nella cattura. *Iulius Africanus* descrive inoltre la cattura del leone per mezzo di una gabbia con l'esca di un capretto e con i soldati che si schierano a cerchio sovrapponendo i loro scudi come le tegole di un tetto[32]. Si spiega così la presenza dei militari nel mosaico della Grande Caccia, e anche la distinzione che emerge nella prima scena del settore settentrionale del mosaico di tre categorie di personaggi: i militari-cacciatori riconoscibili per gli scudi, la clamide, il *cingulum* e la bandoliera, i servitori e i dirigenti-ispettori addetti alla direzione e alla sorveglianza del trasporto delle fiere per le *venationes* degli anfiteatri. Ma è proprio la presenza di personaggi di alto grado, con il copricapo pannonico e bastone, a qualificare il mosaico della Grande Caccia, nonostante il numero dei *topoi* che ritorna nelle singole scene di caccia: tanto più tale qualificazione emerge al confronto con altri mosaici di caccia africani dove la rappresentazione dello status sociale emerge proprio nell'ambito residenziale[33].

---

[30] Cfr. Cascarino – Sansilvestri 2009, con ricostruzione scudi desunte dal codice che conserva la *Notitia Dignitatum* in cui sono raffigurati grandi scudi rotondi, con vari colori e simboli, collegati con le diverse *vexillationes* di stanza nelle varie province dell'Impero.

[31] Dunbabin 1978, 55 fig. 29.

[32] Marrou 1978, 272–275.

[33] Dunbabin 1978, 208.

Quanto ora detto ci conferma nuovamente come la presenza di militari solo schierati lungo la parete del peristilio e non occupati in imprese di caccia sia da interpretare come esplicito riferimento all'importanza del *cursus honorum* dei proprietari della villa.

Conclusioni

I recenti lavori di restauro hanno permesso di riconoscere sui piloni laterali del grande Arco a tre fornici d'ingresso alla villa pannelli dipinti con personaggi in abito militare ai lati di un'insegna. L'arco risulta appoggiato al muro est della grande corte che lo precede e nell'angolo che formano vi è continuità di pittura in quanto si intravedono altri pannelli, uno dei quali conserva ancora la parte inferiore di un cavallo, probabilmente appartenente alla figura di un cavaliere.

Si è inoltre rilevato che l'esaltazione in pittura di una componente militare caratterizza i lati sud e forse nord del peristilio, dove la fila paratattica dei soldati nascosti da grandi scudi circolari sono dipinti su un precedente strato di intonaco dipinto, per cui sono da attribuire ad una seconda fase di decorazioni pittoriche. Tale dato è stato confrontato con il fatto che anche l'Arco d'Ingresso appare inserito in una seconda fase, caratterizzata, come abbiamo visto, da vari interventi e trasformazioni della planimetria della villa (v. sopra l'aggiunta della Sala Triconca e dello *xystus* che sostituisce un precedente peristilio rettangolare). E' possibile che in tale occasione si sia deciso di sottolineare nel programma decorativo pittorico della villa legato ai percorsi per raggiungere la Basilica l'elemento militare, forse in chiave di esaltazione di un successo militare dei proprietari della villa – sappiamo che proprio a partire dal periodo costantiniano personaggi di rango senatorio tornano a occupare importanti cariche militari.

Bibliographie

Ampolo *et al.* 1971 — C. Ampolo – A. Carandini – G. Pucci – P. Pensabene, La villa del Casale a Piazza Armerina. Saggi stratigrafici ed altre ricerche, MEFRA 83, 1971, 141–281.

Bianchi Bandinelli 2002 — R. Bianchi Bandinelli, Roma. La fine dell'arte antica (Milano 2002).

Bianchi Bandinelli – Torelli 1976 — R. Bianchi Bandinelli – M. Torelli, L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma (Torino 1976).

Bisconti 2000 — F. Bisconti, Misteri nelle Catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma (Città del Vaticano 2000).

Carandini *et al.* 1982 — A. Carandini – A. Ricci – M. De Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino (Palermo 1982).

Cascarino – Sansilvestri 2009 — G. Cascarino – C. Sansilvestri, L'esercito romano. Armamento e organizzazione, III (Rimini 2009).

De Miro 1984 — E. De Miro, La Villa del Casale di Piazza Armerina. Nuove ricerche, in: G. Rizza – S. Garraffo (ed.), La villa romana del Casale di Piazza Armerina, in: Atti della IV riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologia Classica dell'Università di Catania, Piazza Armerina 28 settembre–1 ottobre 1983, CronA 23, 1984, 58–73.

Deckers 1979 — J. G. Deckers, Die Wandmalereien im Kaiserkultraum von Luxor, JdI 94, 1979, 600–652.

Di Vita 1972–1973 — A. Di Vita, La villa di Piazza Armerina e l'arte musiva, in: Κωκαλος. Studi pubblicati dall'Istituto di storia antica dell'Universita di Palermo 18–19 = Atti del III Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Antica Sicilia (Palermo 1972–1973) 251–263.

Di Vita 1978 — A. Di Vita, L'ipogeo di Adamo ed Eva a Gargaresc, in: Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana, Roma 21–27 settembre 1975, Vol. II. Comunicazioni su scoperte indedite, Studi di antichità cristiana 32 (Città del Vaticano 1978) 199–255.

Dunbabin 1978 — K. M. D. Dunbabin, The mosaic of Roman North Africa. Studies in Iconography and patronage (Oxford 1978).

Fouet 1969 — G. Fouet, La villa gallo-romaine de Mountmaurin (Haute-Garonne), Gallia Suppl. 20, 1969.

Gentili 1999 — G. V. Gentili, La villa romana di Piazza Armerina. Palazzo Erculio I–III (Osimo 1999).

Kähler 1973 — H. Kähler, Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina (Berlin 1973).

L'Orange 1952 — H. P. L'Orange, E' un palazzo di Massimiano Erculeo che gli scavi di Piazza Armerina portano alla luce?, SymbOslo 29, 1952, 114–128.

Mar 2008 — R. Mar, Las villas romanas tardoantiguas. Cuestiones de tipología arquitectónica, in: C. Fernández Ochoa – V. Garciá-Entero – F. G. Sendino (ed.), Las "villae" tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función, IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón, celebrado en

Gijón los días 26, 27 y 28 de octubre del 2006, Estudios históricos la Olmeda. Colección Piedras Angulares (Gijón 2008) 49–83.
Marrou 1978 H. I. Marrou, S. Agostino e la fine della cultura antica, (Milano 1978, ed. orig. Paris 1938–1949).
Mazzarino 1953 S. Mazzarino, Sull'otium di Massimiano Erculio dopo l'abdicazione, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche 8, 1953, 417–421.
Muth 1999 S. Muth, Bildkomposition und Raumstruktur. Zum Mosaik der Grossen Jagd von Piazza Armerina in seinem raumfunktionalen Kontext, RM 106, 1999, 189–212.
Picard 1972–1973 G. C. Picard, Rapports de la Sicilie et de l'Afrique pendant l'empire romain, in: Κωκαλος. Studi pubblicati dall'Istituto di storia antica dell'Universita di Palermo 18–19 = Atti del III Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Antica Sicilia (Palermo 1972–1973) 108–119.
Ragona 1962 A. Ragona, Il proprietario della Villa romana di Piazza Armerina (Caltanissetta 1962).
Rinaldi 1964–1965 M. L. Rinaldi, Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina, RIA 1964–1965, 200–268.
Settis 1975 S. Settis, Per l'interpretazione di Piazza Armerina, MEFRA 87, 1975, 873–994.
Sfameni 2006 C. Sfameni, Ville residenziali nell'Italia tardo antica (Bari 2006).
Yamanda 2008 J. Yamanda, Due nuove pitture del cubiculo "dei sei santi" nel cimitero di Domitilla, RACr 84, 2008, 473–504.

Abbildungen

Abb. 1: Decorazioni esterne sulle superfici curve dei muri perimetrali della villa a imitazione di *opus sectile* marmoreo presso il muro sud del Frigidario (a) e presso il muro sud-ovest della Palestra (c); motivo con pitture di giardino presso il contrafforte absidato di sud-est della Basilica (b)
Abb. 2: Fronte sud di accesso villa con prospetto colonnato dell'arco dopo il restauro degli anni '60 (a) e prima (b), quando alcuni elementi in seguito crollati dei piloni ancora si trovavano *in situ*
Abb. 3: Fronte sud dell'arco, fontana addossata al pilone centrale est (disegno: P. Fileri)
Abb. 4: Fronte sud dell'arco, ipotesi ricostruttiva (disegno: P. Fileri)
Abb. 5: Fronte sud dell'arco, rilievo della decorazione pittorica sul pilone orientale (disegno: P. Fileri)
Abb. 6: Fronte sud dell'arco, decorazione pittorica sul pilone orientale (a) e particolare dell'insegna (b)
Abb. 7: Fronte sud dell'arco, rilievo della decorazione pittorica sul pilone occidentale (disegno: P. Fileri)
Abb. 8: Mosaico della Grande Caccia, figure con copricapo pannonico e bastone a T poste al centro della composizione
Abb. 9: Muro est del cortile antistante l'arco, schiera di cavalieri convergenti verso l'ingresso della villa (disegno: P. Fileri)
Abb. 10: Fronte sud del Peristilio, teoria di soldati dietro scudi circolari (b) riprodotti in acquerello al tempo degli scavi (a) (Gentili 1999); precedente strato pittorico osservabile in alcuni pannelli (c); estremità est, scalinata di seconda fase e pitture a questa contemporanee (d)
Abb. 11: Cortile di collegamento tra Peristilio e *xystus*, pianerottolo con mosaico del *kantharos*
Abb. 12: Mosaico della Grande Caccia, particolare di militari con scudi nella metà sud (a) e nella metà nord (b)

Patrizio Pensabene
patrizio.pensabene@uniroma1.it

Monica Salvadori – Cristiano Tiussi – Luca Villa

Tracce per la ricostruzione del sistema parietale della Basilica tardo antica di Aquileia

(Taf. LVI–LVIII, Abb. 1–10)

Abstract

The AIPMA Congress in Ephesus presented an ideal opportunity to propose some reflections about the little-known decorative wall systems preserved in the Basilica of Aquileia to the international scientific community.

In fact, while the scientific debate regarding the decorative mosaic system, which is attributed to the early 4th century AD, is lively, reflections concerning the fresco wall paintings are less intense. The preserved portions certify a rich and elaborate interpretation of the systems formed by alternating panels imitating marble coverings, which is in line with the dictates of a very often used model in the late imperial period. This model is also widely attested and was more or less standardized in domestic mural systems in Cisalpina.

Therefore, the decorative layout of the late antique walls of the Basilica of Aquileia confirms a full adaptation to the tastes of the time.

Le giornate del convegno di Efeso offrono l'occasione ideale per proporre alla comunità scientifica internazionale alcune riflessioni sui poco noti sistemi decorativi parietali della Basilica di Aquileia. Infatti, a fronte del vivace dibattito scientifico che coinvolge il sistema decorativo pavimentale della fase della Basilica aquileiese attribuita all'attività del vescovo Teodoro, meno intense sono le riflessioni dedicate ai rivestimenti parietali ad affresco. Ciò è indubbiamente legato alla maggiore limitatezza delle superfici parietali conservate, compromesse quasi del tutto dagli interventi di ristrutturazione e potenziamento del complesso episcopale: dapprima, già nel corso del secondo quarto del IV sec., la sostituzione dell'aula settentrionale con la grande basilica a tre navate, che si estende fino a comprendere anche l'area dell'aula intermedia; poi, alla fine del IV sec., la realizzazione della grande basilica meridionale, eretta durante l'episcopato di Cromazio a testimonianza dell'ormai acquisito ruolo di prestigio della chiesa locale.

Dal punto di vista architettonico, il complesso degli inizi del IV secolo (Abb. 1), caratterizzato da una concatenazione dei vari ambienti, racchiusi entro un blocco rettangolare, che all'esterno risultava compatto, è un segnale dell'omogeneità delle scelte originarie e della semplicità della concezione architettonica; essa si risolve sostanzialmente nell'alternanza di uno stesso modulo utilizzato nelle aule liturgiche parallele, la cd. aula teodoriana nord (m. 5) e la cd. aula teodoriana sud (m. 6), orientate in senso est-ovest e connesse alla loro estremità occidentale da un'altra aula rettangolare, la cd. aula intermedia (m. 4) di minori dimensioni. Un corridoio, cui si accedeva forse tramite un cortile interno connesso al percorso di ingresso al complesso, che avveniva da oriente, costituiva l'asse di collegamento anche per gli altri ambienti interni.

Se la pianta appare abbastanza definita, con possibili variazioni che riguardano solo gli spazi intermedi tra le principali aule di culto, ancora da valutare con attenzione è la questione dello sviluppo in elevato delle architetture e il sistema di copertura, fattore di estrema rilevanza per comprendere la composizione della decorazione delle pareti e dei soffitti.

La conclusione in elevato delle aule liturgiche con un profilo a capanna, grazie ad un tetto a due falde sostenuto da capriate lignee poggianti su sostegni verticali, su cui la critica è sostanzialmente concorde,

sembra giustificata dal sistema dei pilastri o colonne, che appaiono troppo distanziati tra loro per far pensare ad un diverso sistema di conformazione del tetto[1].

Va comunque valutato se tale sistema prevedesse un soffitto piano ed alla stessa altezza per tutte le navate o campate indicate dall'alternanza dei sostegni oppure se vi fossero delle diversità, per esempio nell'aula sud, con la navata centrale che poteva risultare più alta[2], magari unitamente al settore più orientale, dopo l'ultima coppia di colonne. Questo appare infatti definito come spazio continuo omogeneo, su tutta la larghezza dell'aula, anche al piano del pavimento sia per effetto della disposizione del mosaico con le scene di Giona sia per la presenza di un setto divisorio che lo distingue dalle campate occidentali[3].

Proprio in relazione all'aula sud è stato poi notato come le partizioni create dall'alternanza dei sostegni verticali – sottolineate anche dalle suddivisioni del tappeto musivo – che danno maggiore enfasi allo spazio centrale, suggerendo l'impressione di una navata principale, possano avere un senso di definizione architettonica dei volumi[4], diversamente da quanto emergerebbe invece negli altri ambienti liturgici (aula nord e intermedia), dove i pilastri o le colonne potevano avere solo la funzione di sostegno del tetto senza influire sull'articolazione dello spazio interno che risultava unitario.

Si tratta di questioni ancora aperte su cui si sta ancora meditando, proprio in relazione all'analisi della decorazione parietale e dei soffitti[5].

Tuttavia, un dato fondamentale da cui partire per tentare di comprendere l'assetto architettonico e decorativo delle aule è quello di stabilire o, meglio, ipotizzare l'altezza cui immaginare i soffitti e di conseguenza l'altezza dei perimetrali. In mancanza di indicazioni certe e in attesa di completare lo studio dei resti (strutturali e della decorazione) non si può che utilizzare degli elementi indicativi per giungere ad un proposta, che rimane comunque puramente presuntiva. Vale a dire che in base all'ampiezza che dimostrano in pianta le aule di culto (aula sud 20 x 37 m; aula nord 17 x 37 m; aula intermedia), si può pensare che lo spazio interno e l'altezza delle pareti perimetrali difficilmente potesse essere inferiore ai 6 metri, con la possibilità invece che raggiungesse gli 8 metri. Un intervallo che appare sostenibile anche in considerazione dello spessore delle pareti che raggiungono alla base circa i 50–55 cm[6].

Dopo queste osservazioni preliminari e generali sull'assetto architettonico e volumetrico degli edifici liturgici teodoriani, vale ora la pena riportare l'attenzione sugli affreschi del complesso cristiano[7] che si rivelano di considerevole interesse sia nel generale panorama della pittura di età costantiniana, sia nel circoscritto quadro evolutivo della pittura parietale ad Aquileia, i cui caratteri locali si stanno recentemente delineando grazie al recupero e alla valorizzazione dei materiali depositati nel corso del XX secolo nei magazzini del

[1] In realtà il sistema dei sostegni è sicuro solo per l'aula sud, dove esiste un sistema con tre coppie, e per l'aula intermedia, dove le coppie sono solo due. Per l'aula settentrionale si può riscontare solo l'esistenza della coppia più occidentale dei sostegni, che appaiono disposti omogeneamente rispetto a quelli dell'aula sud: analogamente è possibile ipotizzare uno stesso sviluppo anche per gli altri, di cui non si può più appurare l'esistenza a causa del disturbo provocato dalla costruzione della torre campanaria medievale. Va comunque notato come i sostegni conservati dell'aula nord appaiono collocati in modo meno omogeneo rispetto al pavimento musivo, diversamente da quanto previsto per l'aula sud. Da considerare anche le dimensioni di questi sostegni che risultano più grandi nell'aula sud rispetto a quelli dell'aula nord e intermedia. Sulla ricostruzione dei volumi delle aule teodoriane si veda recentemente Pinarello 2006.

[2] Come ipotizzato per la Basilica sul Golgota a Gerusalemme del primo quarto del IV secolo (Krautheimer 1986, fig. 16).

[3] Per il settore orientale dell'aula sud lo A. Gnirs pensava ad una struttura tripartita con tre voltini, secondo le tre navatelle definite dai sostegni (Gnirs 1915, 156 f.; Cecchelli 1933, 172). Il R. Krautheimer invece proponeva la possibilità di un'unica volte a botte leggera, su incannucciata, disposta trasversalmente (Krautheimer 1986).

[4] Roberti 1953. L. Bertacchi pensava a degli spazi unitari per tutte le aule, anche per quella sud (Bertacchi 1980, 199 f.).

[5] Una volta completata la verifica dei resti esistenti e l'analisi degli apparati decorativi, tuttora in corso, sarà possibile proporre, anche grazie a ricostruzioni tridimensionali, una ipotesi maggiormente strutturata dello sviluppo in elevato delle principali aule del complesso ed in particolar modo dell'aula sud.

[6] Per il C. Cecchelli i soffitti si dovevano trovare ad un'altezza di circa 7 m; per tale motivo megli ipotizza che la limitata dimensione delle basi dei sostegni verticali, per lo meno nell'aula nord (57 x 62 cm), suggeriscano che questi siano dei pilastri piuttosto che delle colonne (Cecchelli 1933, 150 f. 170).

[7] I decori parietali del complesso teodoriano già erano stati oggetto di approfondimento nella XXXVI Settimana di Studi Aquileiesi: cfr. i contributi di Provenzale, Tiussi – Villa 2006, 185–209; Salvadori 2006, 171–184.

Museo Archeologico Nazionale[8] e grazie alla scoperta di nuovi nuclei di frammenti dagli scavi attualmente in corso nella colonia alto-adriatica[9].

Delle pitture che originariamente decoravano gli spazi del complesso teodoriano si conservano solo dei limitati brani, sorta di *disiecta membra*, riferibili sia alle pareti che ai soffitti, recuperati tra l'ultimo decennio del XIX e i primi due decenni del XX secolo[10].

In sintesi, il quadro generale delle decorazioni ad affresco tuttora analizzabili è costituito per quanto riguarda l'aula sud dalle porzioni di zoccolature del perimetrale meridionale, conservate per un'altezza di circa 90 cm e uno sviluppo lineare di 20 m[11]; mentre circa 12 e 6 metri pertinenti ai settori orientale e occidentale del medesimo muro sono ancora *in situ*. Inoltre, permangono nella quasi totalità le zoccolature dei muri dell'aula nord, sempre per un'altezza di circa 90 cm; si tratta di affreschi staccati nel 1969 e conservati in supporti nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale, in attesa di un intervento di restauro e valorizzazione; nella medesima situazione sono conservate le zoccolature pertinenti al settore nord della parete occidentale dell'aula intermedia. Di quest'aula rimangono invece ancora *in situ* il settore sud della parete occidentale, compreso entro l'attuale basilica, e nel medesimo stato è infine una porzione del corridoio che si sviluppa lungo il lato orientale dell'aula intermedia. Ampie porzioni di intonaco e numerosi frammenti riferibili sia alle decorazioni parietali sia a quelle di soffitti sono stati infine recuperati in giacitura secondaria dagli scavi degli inizi del '900 nell'aula sud e da più recenti indagini (1999) nell'area tra le due aule di culto, presso l'ingresso al complesso posto a est.

C. Tiussi, L. Villa

Cercando di integrare le brevi notizie che risalgono agli anni della scoperta e la documentazione grafica, fornita nel corso della prima metà del XX secolo, con i lacerti attualmente conservati, è possibile giungere ad una seppur parziale e ipotetica ricostruzione dei sistemi parietali utilizzati per la decorazione delle aule di culto sud e nord e degli ambienti di collegamento, nonché dei vani dell'aula intermedia.

Lo zoccolo dell'intera superficie della parete sud dell'aula meridionale era decorato dal motivo di un *cancellum*, realizzato su di un fondo verde e inserito in un sistema decorativo che doveva riprodurre il contesto di un giardino animato da eroti, volatili e fontane[12] (Abb. 2). Come già accennato, la superficie conservata corrisponde ad un'estensione di circa 20 metri e venne successivamente staccata e smembrata in cinque pannelli. Di questi, soltanto uno fu restaurato in tempi recenti e risulta attualmente leggibile; i rimanenti attendono un intervento di consolidamento e restauro, di cui si augura l'attuazione. Il *cancellum* è concepito come una sorta di griglia ad assi incrociate, che doveva articolarsi formando delle nicchie; secondo la versione ad acquerello fornita da L. Perco negli anni 60 del XX secolo[13] (Abb. 3), nello spazio dell'unica nicchia conservata si trovava una fontana a vasca quadrangolare, sormontata da un catino circolare, caratterizzata dalla presenza di acqua zampillante. Il C. Cecchelli, che vide gli affreschi poco dopo la loro scoperta avanzò l'ipotesi che la parte superiore della parete dovesse articolarsi in una serie di vedute illusionistiche di giar-

[8] Cfr. Oriolo – Salvadori 2008 e il lavoro di dottorato di F. Oriolo, di cui una sintesi in Oriolo 2012.

[9] Recente è la segnalazione di un cospicuo ritrovamento di intonaci dipinti di I–II stile dallo scavo della *domus* di via Gemina, diretto di F. Fontana dell'Università di Trieste: si tratta di frammenti riferibili a bugne aggettanti, monocrome, o ad imitazione di breccia marmorea, con piccole macchie ovoidali policrome (cfr. Fontana – Murgia 2007, 124 f.; Fontana – Murgia in questa sede). Inoltre si ricordano i ritrovamenti dall'area della Casa delle Bestie ferite, scavo diretto da M. Salvadori dell'Università di Padova: si tratta di frammenti di intonaco dipinto e stucco modanato riutilizzati come materiale di riempimento nei rialzi successivi dei pavimenti e pertinenti a due sistemi decorativi, riferibili a fasi cronologiche successive (cfr. Novello – Salvadori 2012; Salvadori – Salvo in questa sede). Si segnalano inoltre altri elementi frammentari portati alla luce dall'area dello scavo delle Grandi Terme, diretto da M. Fales e M. Rubinich dell'Università di Udine: cfr. Rubinich 2012. Ma soprattutto merita di essere citato il recente ritrovamento dello straordinario soffitto dell'abside dell'ambiente di rappresentanza di una *domus* di fine IV–inizi V sec. d.C. presso Stalla Violin, poco a nord del complesso teodoriano (cfr. le indagini del complesso ex Violin e della cd. Südhalle).

[10] In particolare si tratta degli scavi di G. Niemann nel 1893 (Lanckoronki 1906) e di altri interventi negli anni 20 del XX secolo nell'aula nord; di R. Machnitsch dal 1909 e di A. Gnirs (1914–1915) nell'aula sud (Gnirs 1915). Altri ritrovamenti sono relativi agli interventi di ampliamento della cripta degli scavi realizzati nel 1999–2000 sotto la direzione di F. Maselli Scotti.

[11] Gli affreschi sono stati staccati negli anni '80 e attualmente sono conservati su supporti mobili.

[12] Sul tema del giardino, cfr. Salvadori 2006.

[13] Per l'acquarello del Perco, cfr. Bertacchi 1980.

dino, scandite da colonne[14]. L'esempio di Aquileia, sebbene circoscritto alla sola fascia dello zoccolo, propone ancora efficacemente gli elementi canonici del genere[15], pur nella risemantizzazione in chiave cristiana: il recinto, rappresentato in tutta la sua solidità materiale (che trova un perfetto confronto nella pittura antecedente proveniente da Via Genova a Roma[16]), la fontana e l'acqua, gli uccelli (?) e il pavone. Un elemento innovativo rispetto alla tradizione iconografica è costituito dalla presenza della figura dell'erote alato, di cui al momento non si segnalano confronti puntuali. Come già ribadito in altre sedi[17], l'utilizzo del tema nel contesto dell'aula sud ben si presta, insieme ai temi salvifici della decorazione pavimentale (soprattutto la storia di Giona e l'immagine del Buon Pastore) ad una lettura in chiave paradisiaca. Lo spazio sacro si presenta dunque come una prolessi dell'*habitat* paradisiaco al quale i fedeli sono simbolicamente invitati a partecipare, e di cui il giardino prefigura i piacevoli connotati di *locus amoenus*.

Mentre le annotazioni di scavo non forniscono informazioni sul sistema decorativo della parete ovest, diversamente impostate erano le pareti dei lati nord ed est. Queste ultime dovevano presentare sistemi a finte specchiature marmoree, testimoniati esclusivamente dai lacerti recuperati in giacitura secondaria nello spesso riporto steso sopra il pavimento a mosaico, per ricreare il piano di posa funzionale all'intervento di ampliamento dell'aula[18]: la parete nord venne demolita perché si trovava allineata con il colonnato sinistro della nuova basilica, mentre il muro est fu anch'esso obliterato per costruire la scalinata di accesso al presbiterio.

In particolare, nei pressi dell'originario allineamento dei muri nord e est, in corrispondenza nel mosaico con la storia di Giona, vennero alla luce ampi frammenti riferibili alla riproduzione in sobria bicromia rossa e gialla di un fregio architettonico: spicca in un lacerto una sequenza di cornici aggettanti, interrotta da un fregio con mensole prospettiche e motivi vegetali piuttosto plastici, al di sopra del quale si individua la rappresentazione di un cassettonato prospettico. In un altro lacerto, appare lo sviluppo della stessa porzione decorativa, in cui si distingue la presenza di un capitello corinzio pertinente ad una differente colonna (o pilastrino?) aggettante rispetto al fregio (Abb. 4–5). La forte impostazione prospettica di questi elementi architettonici, unita all'inserimento del motivo dei cassettoni, induce a ritenere che questi frammenti si collocassero originariamente nella fascia superiore della parete. Considerato che le scarne notizie di scavo riportano per i muri nord ed est una decorazione a finti marmi, si può ipotizzare che al di sopra di un primo registro di pannelli, forse proprio in corrispondenza dell'area del presbiterio connotato dal mosaico di Giona, si sviluppasse un secondo registro scandito da una serie di colonne e più chiaramente ispirato alla riproduzione di una scenografia architettonica (Abb. 6). Non si esclude che i pannelli di questo registro superiore fossero arricchiti dall'inserimento di edicole a timpano con corpose decorazioni di ispirazione vegetale, come farebbe pensare un altro lacerto recuperato dallo stesso strato di macerie.

Lo stile connotato da evidenti effetti plastici, ottenuti grazie ad un'abile padronanza di luci e ombre, si ritrova in altri frammenti recuperati ancora dal medesimo deposito archeologico, ma pertinenti alla decorazione del soffitto. In particolare spicca una fascia con un sistema a cassettoni ottagonali, caricati da rosette giallo dorate su fondo rosso, delimitati da una cornice a perline dall'effetto aggettante (Abb. 7). Gli ottagoni, bipartiti internamente fra la parte in luce e la parte in ombra, dovevano essere in sistema con altri cassettoni di forma quadrata, ornati al centro da ulteriori motivi floreali su fondo verde. La predilezione per decori dal vivace contrasto cromatico, basato nel caso degli ottagoni sull'associazione del rosso vivo, del giallo e del nero con l'aggiunta fondamentale del blu impiegato nella resa dell'aggetto, doveva puntare ad ottenere una superficie dal forte impatto visivo e adeguata al prestigio del grande mosaico con la scena di Giona.

Analogo gusto per i sistemi a moduli ripetuti di forma quadrata, ma anche a cerchi tangenti, è stato inoltre individuato in altri frammenti, da riferire sempre al soffitto dell'aula sud, riconsiderati in tempi recenti da V. Provenzale[19]; essi danno ulteriore conferma della notevole varietà del repertorio utilizzato nell'impianto decorativo del soffitto, che doveva articolarsi in una serie di campiture riempite da differenti *patterns* ornamentali, verosimilmente progettati per relazionarsi coerentemente con la struttura decorativa dei tappeti

[14] Cecchelli 1933.
[15] Per un quadro di sintesi sul genere delle pitture di giardino, cfr. Settis 2002; Salvadori 2000–2001.
[16] Cfr. Baldassarre *et al.* 2002, fig. a. 294.
[17] Salvadori 2006.
[18] Provenzale *et al.* 2006, in part. 192 f.
[19] Cfr. Provenzale *et al.* 2006.

musivi. In sostanza, sembrerebbe essere confermata anche per l'aula sud della Basilica aquileiese la consuetudine, ben attestata a Treviri[20], di ricorrere a diversificati sistemi decorativi, sia nell'ambito delle superfici pavimentali, ma anche in quelle dei soffitti e delle pareti, che dovevano essere espliciti indicatori delle distinte funzioni che caratterizzavano la zona dell'aula da quella del presbiterio.

La tendenza al plasticismo che ci sembra di poter cogliere nelle pitture dell'aula sud, si ritrova in forme più corsive anche nel sistema decorativo dell'aula intermedia. Le brevi annotazioni riferibili al momento della scoperta, unite ad alcuni rilievi e all'osservazione dei lacerti rimasti *in situ*, permettono infatti di identificare la presenza di un sistema ad imitazione di rivestimenti marmorei, costituito dalla sequenza di pannelli alternativamente a fondo giallo, verde e rosso bordati da listelli rossi e gialli, il cui aggetto è reso tramite la stesura di linee di demarcazione nere che simulano le connessioni tra i diversi materiali (Abb. 8); i pannelli sono scanditi da lesene bianche, anch'esse aggettanti in maniera illusionistica, sostenute da basi e poggianti su di una fascia di colore chiaro, le cui striature riproducono ancora una volta l'effetto di una cornice modanata. Quest'ultima funge da elemento di separazione con la fascia dello zoccolo, più semplicemente articolata in campiture di color rosa e giallo sempre a finto marmo.

Per quanto riguarda infine le pitture dell'aula nord, la cui comprensione è assai condizionata dalla documentazione in bianco e nero effettuata nel 1969 prima dello stacco e dalle attuali condizioni di conservazione, il sistema ad imitazione dei rivestimenti marmorei sembra attestare una evidente tendenza alla riproduzione di più prestigiosi pannelli in *opus sectile*, vivacemente policromi e arricchiti dalla introduzione di articolati motivi decorativi (Abb. 9–10). L'inserimento, al posto delle colonne utilizzate a separazione delle specchiature, di stretti interpannelli anch'essi arricchiti dalla presenza di forme geometriche o vegetali, sembra suggerire la predilezione per un gusto più attento alla ornamentazione ma meno illusionistico, rispetto a quanto attestato nell'aula sud e nell'aula intermedia.

In conclusione, il materiale della Basilica di Aquileia testimonia una ricca ed elaborata interpretazione dei sistemi costituiti dall'alternanza di pannelli a imitazione dei rivestimenti marmorei, in linea con i dettami di un modello ampiamente diffuso nella tarda età imperiale, e che trova ampia ricezione, in forme più o meno standardizzate, anche nei sistemi parietali dell'edilizia domestica della Cisalpina. E' un dato noto che la riproduzione di superfici a lastre marmoree s'inserisca in una lunghissima tradizione che, a partire dall'epoca ellenistica, perdura fino alla tarda antichità senza soluzione di continuità. E' stato però osservato che proprio dalla seconda metà del III secolo, in particolare dall'età tetrarchica, si venga ad affermare in modo più deciso la tendenza ad imitare le lastre marmoree, non solo con un'attenzione specifica per la resa della materia originaria, con le sue varianti policrome e l'andamento irregolare delle venature, ma anche con la precisa volontà di riprodurre elementi delle decorazioni parietali e pavimentali in *opus sectile*, evidenziando con linee di colore nero i contorni delle singole tarsie e i complessi schemi geometrici creati dalla associazione di lastre marmoree di vari colori e forme[21].

Tale mutamento di gusto è associato anche all'utilizzo dell'imitazione dell'*opus sectile* non solo per le fasce inferiori della parete ma anche per le zone mediane o addirittura per l'intera superficie parietale, dove si vengono ad alternare grandi pannelli di vivace policromia e incorniciati da fasce di colore contrastante.

Uno degli esempi più significativi e più ampiamente conservati è quello costituito dalle pitture del vano di rappresentanza 8 della *domus* B di S. Giulia a Brescia, dove l'imitazione delle superfici marmoree si estende all'intera superficie parietale e va riferita ad una fase tarda di ristrutturazione del decoro parietale non anteriore all'età tetrarchica[22]; la zona mediana presenta una alternanza paratattica di pannelli e lesene a finto marmo ad interpretazione molto libera e difficilmente riconducibile al litotipo di partenza. Ma la fortuna di tali sistemi in Cisalpina viene ad essere confermata da altri esempi. Se è molto frammentario il ritrovamento proveniente da un ambiente indeterminato della Casa di Oceano a Luni, datato alla prima metà del IV secolo, più chiare sono le modalità di organizzazione delle pareti, riferibili alla seconda metà del III sec. d.C., dei vani 4 e 5 della *domus* del triclinio a Ravenna: in particolare il sistema dell'ambiente 5 prevedeva una alternanza cromatica ottenuta grazie all'accostamento di pannelli a finto marmo gialli e verdi divisi da

[20] Weber 2000, in part. 12–14.

[21] Per i sistemi ad imitazione dell'*opus sectile*, cfr. Joyce 1991, 22–25; per un corpus delle diverse tipologie delle decorazioni in *opus sectile*, cfr. Barbet *et al.* 1997.

[22] Mariani 2005, 108 f.

paraste rosse[23]. Analogo gusto per le campiture marmorizzate si registra sempre a Ravenna, nell'ambiente 3 della *domus* di Largo Firenze, dove sono state riconosciute imitazioni del marmo rosso di Verona, della breccia verde e del cipollino[24].

Che questi sistemi fossero ampiamente interpretati nel corso del III e IV secolo è confermato non solo da altri esempi significativi come quello individuato nel complesso edilizio di via Antiche Mura a Sirmione[25] che, al di sopra dello zoccolo con riquadri a finto marmo, conserva lo sviluppo della zona mediana suddivisa in pannelli monocromi; ma anche dai sistemi decorativi attestati nella *domus* del quartiere S-W di Trento (*Tridentum*)[26], in quelli individuabili dai già citati frammenti recuperati in strati di riempimento dalla Casa delle Bestie ferite ad Aquileia[27] e, in forme assai banalizzate, nell'ambito della decorazione della *domus* del fondo Puenland a *Sebatum*[28].

La forza propositiva di un modello ampiamente diffuso nella tarda età imperiale, in differenti categorie di edifici pubblici, viene dunque ad essere confermata anche dall'eccezionale impianto decorativo, delle pareti della Basilica teodoriana di Aquileia, che testimoniano un pieno adeguamento al gusto del tempo. Soprattutto nello sviluppo dei pannelli dell'aula nord è documentata una ricca ed elaborata interpretazione dei sistemi costituiti dall'alternanza di pannelli e paraste ad imitazione dell'*opus sectile*: l'alto livello di elaborazione dell'impianto decorativo è qui evidenziato dalla complessità dei motivi creati dall'accostamento delle tarsie nonché dalla varietà della tavolozza cromatica. Del resto la stessa presenza del tema del giardino nella parete meridionale dell'aula sud denuncia un chiaro ricorso a sistemi decorativi di lunga tradizione in ambito residenziale.

Pur all'interno di un'unitaria concezione, che sta alla base del programma decorativo parietale del complesso episcopale aquileiese, sembra di poter cogliere una disuguaglianza tra l'aula sud e l'aula nord, ovvero un diverso modo di interpretare il modello del sistema a finti marmi; circostanza che può trovare spiegazione nella compresenza di gruppi diversificati di maestranze, come viene del resto ipotizzato per i decori pavimentali o nella precisa volontà da parte della committenza di differenziare i sistemi decorativi delle due aule. Precisazioni in merito potranno venire solo da un riesame più puntale della documentazione conservata nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia.

M. Salvadori

Bibliographie

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo antico (Milano 2002).

Barbet *et al.* 1997 — A. Barbet – R. Douaud – V. Lanièpce, Imitations d'opus sectile et decors a reseau. Essai de terminologie, BPeintRom 12, 1997, 5–46.

Bassi *et al.* 1997 — C. Bassi – F. Ciurletti – L. Endrizzi, Recenti rinvenimenti di intonaci a Trento. Primi risultati, in: D. Scagliarini Corlàita (a cura di), I temi figurativi nella pittura parietale antica. IV sec a.C. – IV sec. d.C., Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 20–23 settembre 1995, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 177 f.

Bertacchi 1980 — L. Bertacchi, Il complesso basilicale. Impianti romani ed edifici teodoriani, in: B. Forlati Tamaro, Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C., Antica madre, Collana di studi sull'Italia antica (Milano 1980) 185–228.

Cecchelli 1933 — C. Cecchelli, Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della Basilica, in: La Basilica di Aquileia (Bologna 1933) 107–272.

Fontana – Murgia 2007 — F. Fontana – E. Murgia, Lo scavo del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste. Via Gemina, Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia, 2007, 2, 121–127.

[23] Ravara Montebelli 2004.
[24] Maioli 1997.
[25] Roffia –Ghiroldi 1997, 186.
[26] Bassi *et al.* 1997.
[27] Novello – Salvadori 2012.
[28] Maurina 2001.

Gnirs 1915 — A. Gnirs, Die christliche Kultanlage aus Konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileia, Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege 9, 1915, 139–172.

Joyce 1991 — H. Joyce, The decoration of walls, ceilings and floors in Italy. The second and the third centuries a. D., Archeologia 17 (Roma 1991).

Krautheimer 1986 — R. Krautheimer, Architettura Paleocristiana e Bizantina (Torino 1986).

Lanckoronski *et al.* 1906 — K. von Lanckoronki – G. Niemann – H. Swoboda, Der Dom von Aquileia. Sein Bau und seine Geschichte (Wien 1906).

Le indagini 2010 — Le indagini del complesso ex Violin e della cd. Südhalle, in: Forma Urbis, 15, 12, 2010, 30–33.

Maioli 1997 — M. G. Maioli, Intonaci parietali da domus di età imperiale a Ravenna, in: D. Scagliarini Corlàita (a cura di), I temi figurativi nella pittura parietale antica. IV sec a.C. – IV sec. d.C., Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 20–23 settembre 1995, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 235 f.

Mariani 2005 — E. Mariani, Domus B. Ambiente 17, gli affreschi, in: G. P. Brogiolo – F. Morandini – F. Rossi (a cura di), Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia, gli scavi dal 1980 al 1992 (Firenze 2005) 105–114.

Maurina 2001 — B. Maurina, Edilizia residenziale a Sebatum (San Lorenzo di Sebato, Bolzano/St. Lorenzen, Bozen), in: M. Verzár-Bass (a cura di), Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana, Antichità Altoadriatiche 49, 2001, 559–598.

Novello – Salvadori 2012 — M. Novello – M. Salvadori, Aquileia. Casa delle Bestie ferite, nuovi ritrovamenti, in: M. Verzár – F. Oriolo (a cura di), La pittura romana nell'Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe, Antichità Altoadriatiche 73, 2012, 287–299.

Oriolo 2012 — F. Oriolo, Modi dell'abitare ad Aquileia. I rivestimenti parietali, in: Bonetto – Salvadori, 2012, 243–261.

Oriolo – Salvadori 2009 — F. Oriolo – M. Salvadori, La pittura, in: F. Ghedini – M. Bueno – M. Novello (a cura di), Moenibus et portu celeberrima. Aquileia, storia di una città (Roma 2009) 221–230.

Pinarello 2006 — M. Pinarello, Il complesso patriarcale di Aquileia. Architettura e tecniche costruttive, in: G. Cuscito (a cura di), Aquileia origini alla costituzione del ducato longobardo, Antichità Altoadriatiche 62, 2006, 241–276.

Provenzale *et al.* 2006 — V. Provenzale – C. Tiussi – L. Villa, Gli affreschi del complesso teodosiano. Rapporto preliminare sui frammenti inediti, in: G. Cuscito (a cura di), Aquileia origini alla costituzione del ducato longobardo, Antichità Altoadriatiche 62, 2006, 185–209.

Ravara Montebelli 2004 — C. Ravara Montebelli, Esempi di primo stile ad Ariminum, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] colloque AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest-Vesprém (Budapest 2004) 401–403.

Roffia – Ghiroldi 1997 — E. Roffia – A. Ghiroldi, Sirmione. La Villa di Via Antiche Mura, in: E. Roffia (a cura di), Ville romane sul Lago di Garda (Brescia 1997) 171–189.

Rubinich 2012 — M. Rubinich, Un contributo allo studio della pittura di Aquileia tardo antica. Affreschi dall'area delle Grandi Terme, in: M. Verzár – F. Oriolo (a cura di), La pittura romana nell'Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe, Antichità Altoadriatiche 73, 2012, 315–325.

Salvadori 2000–2001 — M. Salvadori, I Giardini dipinti nella pittura parietale romana. Analisi dell'iconografia, Atti dell'Accademia di San Marco 2/3, 2001–2002, 169–207.

Salvadori 2006 — M. Salvadori, Il tema del "paradeisos" negli affreschi della Basilica teodoriana di Aquileia, in: G. Cuscito (a cura di), Aquileia origini alla costituzione del ducato longobardo, Antichità Altoadriatiche 62, 2006, 171–184.

Settis 2002 — S. Settis, Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino (Milano 2002).

Weber 2000 — W. Weber, "…wie ein großes Meer". Deckendekorationen frühchristlicher Kirchen und die Befunde aus der Trier Kirchenanlage, TrWPr 17, 2000.

Abbildungen

Fig. 1: Aquileia. Basilica, in nero la pianta dell'edificio di IV sec. d.C., in rosso le superfici murarie di cui si conserva la zoccolatura intonacata, in azzurro l'impianto della basilica medievale
Fig. 2: Aquileia. Basilica, porzione della zoccolatura della parete meridionale dell'aula sud
Fig. 3: Aquileia. Basilica, riproduzione della zoccolatura della parete meridionale dell'aula sud (acquarello di L. Perco)
Fig. 4: Aquileia. Basilica, lacerti di affresco provenienti dalle pareti nord e est dell'aula sud
Fig. 5: Aquileia. Basilica, restituzione grafica dei lacerti di affresco provenienti dalle pareti nord e est dell'aula sud (disegno di S. Tinazzo)
Fig. 6: Aquileia. Basilica, ipotesi di ricostruzione del sistema decorativo delle pareti nord e est dell'aula sud (disegno di S. Tinazzo)
Fig. 7: Aquileia. Basilica, porzione del sistema decorativo del soffitto dell'aula sud

Fig. 8: Aquileia. Basilica, porzione del sistema decorativo dell'aula intermedia
Fig. 9: Aquileia. Basilica, porzione del sistema decorativo dell'aula nord
Fig. 10: Aquileia. Basilica, porzione del sistema decorativo dell'aula nord (acquarello di L. Perco)

Monica Salvadori
Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica (dBC)
Palazzo Livano
Piazza Capitaniato 7
I – 35139 Padova

Cristiano Tiussi
Fondazione Aquileia
via Patriarca Popone, 7
I – 33051 Aquileia (Ud)

Luca Villa
Associazione Nazionale per Aquileia
Casa Bertoli
via Patriarca Popone, 6
I – 33051 Aquileia (Ud)

Holger Schwarzer

Antike Wandmalereien aus Pergamon

(Taf. LIX–LXI, Abb. 1–12)

Abstract

In this paper the chronological and stylistic development of ancient wall paintings in Pergamon is presented for the first time. The earliest wall decorations stem from the Hellenistic period and represent the Greek Masonry Style. Compared to other sites in Asia Minor, such as Ephesus, the relevant testimonies in Pergamon are quite numerous. Particularly well-preserved examples were found in a house built over by the Great Altar, in the Royal Palace IV and in the so-called Building Z, the assumed official residence of the city's priest of *Dionysus*. In the course of the Romanization in the early Imperial period, the Second Style appeared in Pergamon. It is represented inter alia in the so-called House of Attalos, on the Lower Agora and in the so-called Long Hall of the Asklepieion. The use of the Second Style is to be understood as a visual expression of loyalty to the hegemonic power of Rome. However, evidence for the Third and Fourth Style is still lacking.

The few wall paintings of the 1st century AD are derived from the Second Style and show a simple division into a base and a continuous wall zone. The latter is sometimes adorned with scattered flowers, comparable to examples from Augustan/Tiberian and Hadrianic times. More Roman wall paintings are preserved from the 2nd and 3rd centuries AD. The wall zones are now mostly comprised of alternating panels and pilaster stripes. The panels are usually decorated with figurative and/or objective motifs. Among the figurative motifs, birds are most frequently depicted (Peristyle House II west of the Lower Agora, vault A of the Traianeum, so-called Podiensaal-Building). Extraordinary features came to light in the Podiensaal-Building, the club house of the Dionysian cult association of the Bukoloi, in the city-excavation. In the case of the wall paintings of the combined cult and dining hall, dated to the 60s of the 3rd century AD, the panels with their Dionysian motifs are directly related to the function of the room. The Severan ›wallpaper‹ decorations in the Peristyle House III west of the Lower Agora are without parallels.

Unlike the paintings of the Masonry Style and the Second Style, which can be described as period styles, the wall paintings of the 2nd to 4th centuries AD represent a local style that is characterized by some unique features. Western influences, as sometimes found in Ephesus, cannot be observed. From the Severan period onwards and especially in the 4th century AD, the wall paintings were gradually replaced by marble incrustations.

Obwohl bei den seit mehr als 130 Jahren andauernden Ausgrabungen in Pergamon immer wieder auch Teile von farbig dekoriertem Wandputz zutage kamen, hat es bisher keine Versuche gegeben, diese Gattung zusammenhängend zu behandeln[1]. Im Folgenden wird unter Berücksichtigung relevanter Beispiele erstmals die chronologische und stilistische Entwicklung der pergamenischen Wandmalerei dargestellt. Die ältesten aus Pergamon bekannten Zeugnisse datieren in die hellenistische Epoche. Ihre Zahl ist, gemessen an den übrigen kleinasiatischen Fundstätten, relativ hoch. Deutlich mehr Material stammt indes aus der römischen

[1] Bislang existieren nur Detailanalysen von Wandmalereien aus den Peristylhäusern westlich der Unteren Agora, s. Pinkwart – Stammnitz 1984, 78–97, und aus dem sog. Podiensaalgebäude in der Stadtgrabung, s. Schwarzer 2008, 19–24. 28 f. 35 f. 38 f. 40. 61. 64. 67. 71 f. 82 f.

Kaiserzeit. Vereinzelt stieß man zudem auf Überbleibsel von mittel- bis spätbyzantinischen Wanddekorationen, die jedoch nicht Gegenstand dieses Beitrages sind[2].

Fragmente von verziertem hellenistischem Wandputz begegnen – herausgerissen aus ihrem originären Kontext – zuweilen im Bauschutt späterer Verfüllungen[3]. Größere Partien *in situ* wurden nur selten angetroffen[4]. Eine nähere Betrachtung verdienen besonders drei Gebäude mit umfangreichen Resten von Wandmalereien, die sämtlich den griechischen Mauerwerkstil, fälschlich auch Inkrustationsstil genannt, repräsentieren[5]. Sie zeichnen sich durch eine reliefierte Putz- bzw. Stuckoberfläche aus, deren erhabene oder geritzte Felder Mauerwerk nachahmen. Der Mauerwerkstil erfuhr ab der hellenistischen Zeit eine weite Verbreitung im östlichen Mittelmeerraum (Olynth, Athen, Delos, Thera, Alexandria, Masada etc.) sowie im Schwarzmeergebiet (Pantikapaion/Kertsch, Olbia etc.). Er war Vorbild des Ersten Stils der römischen Wandmalerei, welcher im 2. Jh. v. Chr. vor allem in Pompeji eine Blüte erlebte[6]. Zu den wichtigen Fundorten in Kleinasien zählen außer Pergamon noch Ephesos, Priene, Magnesia am Mäander, Erythrai und Knidos[7].

Das früheste Beispiel für den Mauerwerkstil in Pergamon brachten die Grabungen auf der Terrasse des Großen Altares ans Licht. Es handelt sich um Relikte der Vorgängerbebauung, die einst zu einem Wohnhaus gehörten. Errichtet wohl in der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr., wurde es bereits während der Regierungszeit Attalos' I. (241–197 v. Chr.) zugunsten des sog. Apsidenbaus aufgegeben, den seinerseits dann der ab etwa 170 v. Chr. erschaffene Große Altar ersetzte[8]. Das im südlichen Terrassenbereich gelegene Haus ist nach Norden hin von beiden Bauten geschnitten, noch sichtbar sind der nördliche Abschnitt eines Hofes und zwei rückwärtige Räume. An der Ostwand des westlichen Raumes hatte sich der Stuck am besten erhalten, und zwar in ganzer Höhe des Sockels. Letzterer bestand aus vier Reihen fein umrissener Quader. Die schmale untere Reihe wies eine blaugraue, die beiden breiteren Schichten darüber eine hellblaue Bemalung auf. Hellblau war auch die schmale vierte Reihe, die als oberer Abschluss des Sockels simsartig vorragte.

Weitaus bedeutendere Befunde lieferten die Grabungen im königlichen Palast IV in der Oberburg. Dort entdeckte man im Jahre 1885 auf dem Boden des Raumes A (sog. Herdgemach) eine Schuttschicht, die zahlreiche bemalte Putzfragmente barg[9]. *In situ* wurde noch ein gelber Quadersockel mit vertieften roten Fugen beobachtet, auf den eine rote Orthostatenschicht folgte. Darüber verlief, so ergab die Rekonstruktion der Bruchstücke aus dem Versturz, ein Greifenfries auf rotem Grund (Abb. 1). Je zwei dieser gelben Tiere mit blauen Flügeln zeigen sich, eine Amphora flankierend, in antithetischer Anordnung. Die Amphoren sind in einem dunkleren Gelb dargestellt, ebenso die Thymiaterien, welche die Greifenpaare voneinander trennen. Oberhalb des Frieses schließen ein braun schattierter weißer Eierstab, eine marmorimitierende Flachquaderschicht aus wechselnden ›Gesteinen‹, ein graublaues, weiß gerändertes Flechtband und ein mehrfarbiges, mit weißen Linien konturiertes Mäandermuster an. Die nächsthöhere Quaderschicht setzt sich aus verschiedenfarbigen Feldern zusammen (tief- und hellrot, rosa, blau, gelb), bekrönt von einer weiteren, teils gestreiften, teils marmorierten braunen Quaderschicht. Bei manchen Stuckquadern ließen sich Farberneuerungen feststellen, die von antiken Reparaturen zeugen. Auf einem der Quaderfelder fand sich überdies ein Graffito, das

---

[2] Vgl. etwa die vermutlich in das 12. Jh. zu datierenden Bruchstücke aus der Kirche auf der Theaterterrasse, s. Conze 1913, 318 f. Abb. 106 Taf. 26, und die Mitte des 14. Jhs. entstandenen Malereien in einer kleinen, innerhalb der Stadtgrabung gelegenen Kirche (Komplex 26.5), s. Rheidt 1991, 127 Taf. 26, 2. 4–6.

[3] So im Baugraben der Eumenischen Stadtmauer an der Ostseite der Oberburg und in Baufüllungen des sog. Attalos-Hauses, s. Conze 1913, 152. 165. 289, in der Fundschicht des Raumes M im Zisternenhaus neben dem sog. Temenos für den Herrscherkult, s. Boehringer – Krauss 1937, 105–113 Abb. 30–37 Taf. 50–51, und im Schutt der Räume 2 und 3 des Peristylhauses II westlich der Unteren Agora, s. Pinkwart – Stammnitz 1984, 79.

[4] Vgl. die hellenistischen Wanddekorationen aus einigen Wohnhäusern in der Stadtgrabung: Radt 1986, 428 f. Abb. 11–12; Andreou 1989, 128 f. Nr. 158.

[5] Zum griechischen Mauerwerkstil s. Wartke 1977, 50–56; Andreou 1989; Mielsch 2001, 21–25.

[6] Vgl. dazu Wartke 1977, 56 f.; Laidlaw 1985; Mielsch 2001, 25–27; Baldassarre *et al.* 2002, 61–77.

[7] Ephesos: Zimmermann – Ladstätter 2010, 31–33 Abb. 32–33; Priene: Wartke 1977, 21–58 Abb. 1–40 Taf. 5–9; Andreou 1989, 131–136 Nr. 161–163 Taf. 63, 2. 3; 64–65. 66, 1–6; Magnesia am Mäander: Andreou 1989, 114 f. Nr. 140 Taf. 57, 4–5; Erythrai: Bingöl 1988, 501–522 Abb. 1–24; Andreou 1989, 95 f. Nr. 119–120 Taf. 50, 5. 6; 51, 1; Bingöl 1997, 89 Abb. 60–61 Taf. 16; Knidos: Andreou 1989, 106 Nr. 132 Taf. 54; Bingöl 1997, 89–96 Taf. 16–21.

[8] Zum Wohnhaus s. Schrammen 1906, 85–87 Taf. 27, 2; zur Bauabfolge und deren Datierung s. Schwarzer 1999, 285; zur Wanddekoration s. Andreou 1989, 126 Nr. 155.

[9] Kawerau – Wiegand 1930, 47–50 Taf. 7; Andreou 1989, 125 Nr. 152; Bingöl 1997, 97.

ein Schiff mit Segeln, Rudern und Leiter wiedergibt[10]. Der aus der 1. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. stammende Wandschmuck des Raumes A erinnert in seinem Aufbau, gekennzeichnet vor allem durch den Figurenfries, an etwa zeitgenössische Wanddekorationen im sog. Hellenistischen Haus in Knidos und in delischen Privathäusern[11]. Im Raum B des Palastes IV entdeckten die Ausgräber monochrome weiße Stuckreste von einem Dreifaszienarchitrav mit glattem Fries und Zahnschnitt, die offenbar zum Schmuckprofil einer Wandnische gehört haben[12]. Auch der Raum D verfügte über eine aufwendige Dekoration[13]. An seiner Nordseite war der Wandstuck bis zu einer Höhe von 1,75 m erhalten. Auf einem niedrigen, leicht vorspringenden weißen Sockel erhob sich eine Schicht aus blauen Rechteckfeldern, gefolgt von einer Reihe blauer Flachquader und einer Schicht gelber Quader. Eingeritzte Linien bildeten die Fugen und setzten Rand und Spiegel der Quader voneinander ab. Die flächenhafte Gestaltung des unteren Wandbereiches kontrastierte einst mit einem sehr viel plastischeren und detailreicheren Aufbau in der oberen Zone. Deren reicher Schmuck wurde zwar nicht mehr *in situ* angetroffen, doch kamen etliche Stuckfragmente im Versturz zutage. Dazu zählen unter anderem dreizehn Bruchstücke von Halbsäulen, der Rest eines korinthischen Kapitells, zwei Teile eines Gesimses mit Dreifaszienarchitrav, Eroten(?)-Fries und Zahnschnitt sowie fünf Fragmente eines rot und blau gemalten Kymations. Bereits in einer früheren Phase besaß dieser Raum eine Stuckdekoration, wie unter dem jüngeren Putz verborgene Reste im unteren Wandbereich zeigen. Es handelte sich um einen rotvioletten Sockel und eine darüber aufgehende graue Schicht.

Der dritte bemerkenswerte Befund, welcher die außerordentliche Qualität des hellenistischen Mauerwerkstils in Pergamon dokumentiert, stammt aus dem zu Beginn der 1990er Jahre ausgegrabenen sog. Bau Z. Dieses zwischen den Heiligtümern der Demeter und der Hera gelegene Peristylhaus wurde in der 1. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. errichtet und war wohl bis zur 1. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. in Benutzung[14]. Über seine Funktion herrscht noch Unklarheit, die Vorschläge reichen von einem Wohnhaus über das städtische Prytaneion bis hin zu einem Vereinsgebäude. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass hier der städtische Dionysospriester seinen Sitz hatte[15]. An der Westseite des Hauses erstreckt sich der mit einer Kultnische versehene Maskenmosaikraum, benannt nach Motiven eines darin um 100 n. Chr. geschaffenen Bodenmosaiks. Der Raum verfügte über eine auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehende Wandverkleidung aus farbig bemaltem Stuck, welche sich bis auf wenige *in situ* verbliebene Teile des Sockels im Versturz fand[16]. Die zahllosen Fragmente von der Nordwand sind inzwischen rekonstruiert und am Ort ausgestellt (Abb. 2). Über der Sockelzone – im unteren Bereich grau marmoriert, im oberen Bereich weiß – erheben sich in gleichmäßigen Abständen von ca. 1,50 m fünf weiße Pilaster mit profilierten Basen und korinthisierenden Kapitellen, die eine Gesamthöhe von etwa 3,10 m erreichen. Der Wandaufbau zwischen den Pilastern ist nur im unteren und mittleren Drittel gesichert. Auf einen graublauen Streifen im Bereich der Basen folgt eine Reihe gelber, von mehrfarbigen lesbischen Kymatien gerahmter Felder, darüber erscheinen drei Lagen rot bemalter Spiegelquader. Den oberen Abschluss bildeten wohl weiße Felder. Im Schutt kamen auch Reste figürlicher Stuckreliefs mit Köpfen von Menschen und Löwen zutage, ihre genaue Platzierung innerhalb des Wandsystems bleibt aber unbekannt. Welcher Wertschätzung sich die hellenistische Wandverkleidung über Jahrhunderte hinweg erfreute, zeigt sich daran, dass sie den Raum bis zur Aufgabe des Hauses schmückte. Diverse, nach einem Erdbeben in der frühen Kaiserzeit (17 n. Chr.) vorgenommene Reparaturen und Ergänzungen, etwa am Sockel und an einem der Pilasterkapitelle, bezeugen das Bemühen um ihren Erhalt. Das Kompositionsschema ähnelt einer leider nur sehr mangelhaft publizierten zeitgenössischen Dekoration im sog. Stuckhaus in Pella[17].

An der Wende vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. erfuhr der Bau Z eine grundlegende Umgestaltung. Aus dieser römischen Hauptausbauphase stammen mehrere, zum Teil *in situ* entdeckte Wandmalereien. So ließ sich in

[10] Kawerau – Wiegand 1930, 48 Abb. 60.

[11] Knidos: Bingöl 1997, 89–96 Taf. 17–21; Delos: Bruneau – Vatin 1970, 151–193 Taf. 21–26.

[12] Kawerau – Wiegand 1930, 50 Abb. 61; Andreou 1989, 125 Nr. 153.

[13] Kawerau – Wiegand 1930, 50–52 Abb. 62–66 Taf. 8; Andreou 1989, 126 Nr. 154. Nachuntersuchungen fanden in den Jahren 2000 und 2007 durch D. Salzmann bzw. T. Zimmer statt, vgl. Zimmer 2010, 156 f. Abb. 6.

[14] Zum noch nicht abschließend publizierten Bau Z s. Radt 1999, 102–109, der auch die Wanddekorationen daraus bearbeitet; Schwarzer 2002, 228–231.

[15] Vgl. dazu Schwarzer 2008, 95; Japp – Schwarzer (im Druck).

[16] Radt 1992, 354 f. Abb. 14–18; Radt 1993, 371 f. Abb. 27–29.

[17] Andreou 1989, 123 f. Nr. 151 Taf. 62, 1; Baldassarre *et al.* 2002, 68 Abb. S. 69.

der verkleinerten Kultnische des Maskenmosaikraumes, die von kannelierten Halbsäulen mit Kapitellen aus Stuck eingefasst war, eine blaugrau marmorierte Sockelzone mit darüber aufgehendem weißen Wandfeld feststellen[18]. Weitere Malereien fanden sich vor allem im Nordflügel, und zwar im Silensmosaikraum und in den beiden westlich benachbarten Räumen, die im Vorbericht als Westraum und Ostraum bezeichnet werden[19]. Die Wände des Westraumes nahm eine beinahe 3,00 m hohe, von einem Stuckgesims begrenzte weiße Zone ein. Aus dem Versturz geborgene Fragmente deuten darauf hin, dass oberhalb davon ein gelber Sockel mit roten Sprenkeln sowie weiße Felder mit roten Streifen folgten. Der auf den Boden gefallene Deckenputz haftete an einer Schicht aus ursprünglich angenagelten Schilfrohrbündeln. Die einst sicher beabsichtigte Bemalung war hier nicht mehr zur Ausführung gekommen. Auch im Ostraum besaßen die Wände eine recht schlichte Dekoration. Noch in die frühe Kaiserzeit datieren Reste, auf denen rote und gelbe Streifen einen blaugrauen Sockel vom rot gerahmten gelblichen Wandfeld trennen. An der Westwand hat man den Putz in der Hauptausbauphase, also an der Wende vom 1. zum 2. Jh. n. Chr., erneuert. Direkt über der mit einem roten Streifen abgeschlossenen gelben Sockelzone begegnen nun auf gelblichem Grund zickzackförmig angeordnete rote Blütenstäbe. Im Gegensatz zu den beiden westlichen Nachbarräumen zeichneten sich die Wände des Silensmosaikraumes bis zu einer Höhe von 2,20 m durch eine Marmorverkleidung aus[20]. Erst darüber setzte der bemalte Wandputz an, dessen Dekorschema wegen der Lückenhaftigkeit des Befundes weitgehend unklar bleibt. In den Vorberichten sind mehrere horizontale Zonen erwähnt, vornehmlich in den Farben Gelb und Rot. Die wiederum im Versturz angetroffene Deckenkonstruktion des Silensmosaikraumes ähnelte jener im Westraum. Hier war sie allerdings weiß bemalt und partiell rosa gesprenkelt bzw. mit Blattzweigen versehen. Ein brauner und ein roter Streifen an den Rändern bildeten den Rahmen. Erwähnung verdient ferner ein größeres bemaltes Putzfragment mit Zweigen und Blättern auf weißem Grund, das von der Rückwand des nördlichen Peristylgangs stammt[21]. Es wurde unter der Putzschicht einer späteren Phase entdeckt und könnte wegen der Ähnlichkeiten mit den augusteischen Gartenmalereien in der Livia-Villa bei Primaporta der frühen Kaiserzeit angehören[22]. Derartige Motive kommen freilich noch in späterer Zeit vor, etwa im Hof 21 in der Wohneinheit 4 des Hanghauses 2 in Ephesos, wo die betreffende Gartenmalerei in die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. datiert[23].

Die ab der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. einsetzende und in fast allen Bereichen deutlich spürbare Romanisierung Pergamons fand ihren Niederschlag auch in einer Veränderung der Wanddekorationen. Der hellenistische Mauerwerkstil geriet nun außer Mode, zugleich gewannen italische Einflüsse, die sich in der Einführung des Zweiten Stils manifestierten, zusehends an Geltung. Natürlich war der modifizierte Zeitgeschmack jedoch in erster Linie ein Ausdruck der Loyalität gegenüber der Hegemonialmacht Rom. Charakteristisch für den Zweiten Stil der römischen Wandmalerei sind der Verzicht auf die reliefierte Konturierung der Architekturelemente zugunsten einer einheitlich planen Malfläche und die perspektivische Öffnung der Wand[24]. Zu den noch wenigen aus Kleinasien bekannten Beispielen zählen solche in Ephesos und Samosata[25]. Aus Pergamon seien drei Befunde näher vorgestellt.

Bedeutsame Reste von Wandmalereien, die sich dem Zweiten Stil verpflichtet zeigen, förderten die 1904/05 durchgeführten Ausgrabungen im sog. Attalos-Haus ans Licht[26]. Dieses wohl im 1. Jh. v. Chr. errichtete Peristylgebäude, das sich nordwestlich der Unteren Agora erstreckt, ist nach seinem um 200 n. Chr. darin ansässigen Besitzer, dem Pergamener *Attalos Paterklianos*, benannt, welcher eine Zeitlang das Amt eines römischen Konsuls bekleidet hatte. An der Nordostseite des Peristyls liegt fast mittig Raum 36, ein Repräsentationsraum, dessen Rückwand von einer bislang nicht nur in Pergamon, sondern in ganz Klein-

---

18 Radt 1992, 354 Abb. 11–13.
19 Radt 1993, 362 f. Abb. 14–17.
20 Radt 1994, 418. 424 f.
21 Radt 1992, 356 Abb. 19.
22 Vgl. Mielsch 2001, 193 Abb. 229.
23 Vgl. Zimmermann – Ladstätter 2010, 131 Abb. 243.
24 Vgl. dazu Mielsch 2001, 29–66; Heinrich 2002; Wesenberg 2002; Baldassarre *et al*. 2002, 79–127.
25 Ephesos: Zimmermann – Ladstätter 2010, 33 f. Abb. 34; Samosata: Bingöl 1997, 111–118 Abb. 77–84 Taf. 25, 1.
26 Zum noch nicht abschließend publizierten sog. Attalos-Haus s. Radt 1999, 97–100.

asien singulären Malerei eingenommen wird (Abb. 3)[27]: Hinter einer als Balustrade gestalteten Sockelzone mit zwei Pilastern öffnet sich ein rot gerahmtes Wandfeld mit Blick auf einen Blumengarten. Im Vordergrund erkennt man eine Wiese und diverse Pflanzen, den Hintergrund füllen Streublumen. Die beiden profilierten Pilaster sind perspektivisch dargestellt, so dass sie vorzukragen scheinen. Auf jedem steht ein Gefäß mit darauf sitzendem Vogelpaar. Bei dem linken Paar handelt es sich um zwei Tauben auf einem Kelchkrater, von denen die eine daraus trinkt[28], bei dem rechten um zwei Papageien auf einem Kantharos (Abb. 4). Eine vergleichbare Komposition weist die Gartenwand der Casa di Venere in Pompeji auf, welche den Vierten Stil vertritt[29]. Das gesamte Wandgemälde des Raumes 36 ist in späterer Zeit aufgepickt worden, um einer dicken Mörtelschicht bessere Haftung zu verleihen. Letztere trug eine marmorne Wandverkleidung, welche die ursprüngliche Dekoration vollständig verdeckte. In einer weiteren Phase verblendete ein aufgemauerter Sockel dann auch den unteren Bereich dieser Verkleidung. Über die Datierung der Gartenmalerei des sog. Attalos-Hauses herrscht in der Forschung bislang keine Einigkeit, sie schwankt zwischen der augusteischen und severischen Periode[30]. Neuere Untersuchungen erbrachten indes wichtige Aufschlüsse über die Abfolge der einzelnen Ausstattungselemente. Sie vermochten nämlich zu zeigen, dass das gewöhnlich in die 2. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. datierte Bodenmosaik erst nach der Errichtung des Wandsockels entstanden sein kann[31]. Die schon früher gesehenen Ähnlichkeiten mit den Gartenmalereien des Zweiten Stils in der Livia-Villa bei Primaporta geben das Wandbild des Raumes 36 im sog. Attalos-Haus daher als eine Schöpfung der frühen Kaiserzeit zu erkennen[32]. Im nordwestlich angrenzenden Raum 37 waren die Wandmalereien ebenfalls hinter einer angemörtelten Marmorverkleidung verborgen[33]. Sie sind sehr viel schlechter erhalten, lediglich an der Südwand existieren noch Teile, die das Dekorschema und damit die Zugehörigkeit zum Zweiten Stil offenbaren. Eine am oberen und unteren Ende profilierte Sockelzone nahm rot umrandete Bögen auf, wohl gegenständliche Motive zierten die darüber aufgehenden, durch rote Pilaster gegliederten Wandfelder. Im benachbarten Raum 38, einem *cubiculum*, kamen erneut Wandmalereien des Zweiten Stils zutage[34]. Analog zu den Darstellungen im Raum 36 begegnet hier auf gelbem Grund eine mit braunen Linien konturierte Balustrade, die sich durch zwei perspektivisch gestaltete Pilaster auszeichnet (Abb. 5). Oberhalb dieser Schranke schloss ein weißes Wandfeld an, gerahmt von einem grünen Streifen und geschmückt mit sprießendem Pflanzenwerk sowie verstreuten Blumen und Blättern. An der Ostwand ließen sich unter der Balustrade auch noch dünne Stützen beobachten. Zu einem nicht genauer bestimmbaren Zeitpunkt hat man den Raum dann mit einem neuen Wandputz versehen, welcher grünlichen Marmor imitierte. Er verdeckte die ältere Bemalung, verschwand aber – wie in den Räumen 36 und 37 – während einer späteren Phase hinter einer marmornen Wandverkleidung. Die Vorbildhaftigkeit italischer Einflüsse, von der im Zusammenhang mit der ursprünglichen Dekoration des Zweiten Stils die Rede war, äußert sich hier auch darin, dass der zeitgleich geschaffene Fußboden des Raumes 38 eine Zweiteilung mit unterschiedlichen Pavimenttypen aufweist (Tesseramosaik mit *opus sectile*-Feld und *opus signinum*-Paviment[35]), die häufig in den *cubicula* römischer Wohnhäuser des 2./1. Jhs. v. Chr. festzustellen ist[36]. Die chronologische Einordnung der dem Zweiten Stil zugeschriebenen Wandmalereien in die frühe Kaiserzeit wird dadurch zusätzlich erhärtet. Weitere, freilich nur sehr geringe Putzfragmente dieser Ausstattungsphase kamen im angrenzenden Raum 39 zutage[37]. Sie zeigen farbige Streifen, Ranken und Blüten.

---

[27] Schazmann 1908, 437–441 Abb. 1; Conze 1913, 286–289 Abb. 88 Beibl. 53 Taf. 21; Bingöl 1997, 101–106. – Eine einzige Parallele existiert im Raum 38 desselben Hauses (s. u.).

[28] Dieses Motiv erinnert an ein aus dem 2. Jh. v. Chr. stammendes, aber leider verlorenes Werk des berühmten pergamenischen Mosaizisten *Sosos*, das *Plinius* der Ältere in seiner *Historia Naturalis* (36, 60, 184) überliefert.

[29] Vgl. Mielsch 2001, 196 Abb. 232.

[30] Vgl. Salzmann 1993, 396 mit Anm. 30. 31.

[31] Vgl. Salzmann 1993, 394–398 Abb. 11.

[32] In diesem Sinne auch Schazmann 1908, 437. 440; Bingöl 1997, 101. 103.

[33] Schazmann 1908, 440; Conze 1913, 289 Beibl. 54.

[34] Schazmann 1908, 440; Conze 1913, 289 Abb. 90–91.

[35] Aus dem übrigen Kleinasien sind *opus signinum*-Pavimente bislang unbekannt. In Pergamon gibt es noch ein zweites Beispiel, und zwar in einem Peristylhaus auf dem Musalla Mezarlık, vgl. Salzmann 2011, 105 f.

[36] Salzmann 2011, 106.

[37] Conze 1913, 289 Beibl. 55.

Wanddekorationen des Zweiten Stils fanden sich darüber hinaus in den Jahren 1900/01 bei der Ausgrabung der Unteren Agora[38]. Bezüglich der Datierung des Marktes herrscht in der Forschung noch Klärungsbedarf. Die gemeinhin angenommene Errichtung in der 1. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr., also in direkter Folge der eumenischen Stadtvergrößerung, ist keineswegs sicher. Manches spricht nämlich dafür, dass die Agora erst im 2. Viertel des 1. Jhs. v. Chr. entstand[39]. Von einer frühkaiserzeitlichen Umbauphase stammen Wandmalereien, welche den am rechten Ende des Nordwestflügels gelegenen Raum 15 schmückten. An der Westwand war das Dekorschema besonders gut erkennbar: Über einer grau marmorierten Sockelzone setzten weiße Wandfelder an, gerahmt von grün marmorierten Streifen[40]. Fragmente einer anderen Malerei wurden an der Rückwand der Nordwesthalle, nördlich von Raum 15, entdeckt. Dort hatten sich über dem fehlenden Sockel die Reste zweier roter, durch eine gelbe Lisene getrennter Felder erhalten. Oberhalb der mit Kritzeleien versehenen Felder schloss ein weißes, offenbar mit roten Schleifen verziertes Wandfeld an.

Weitere nennenswerte Wanddekorationen des Zweiten Stils existieren im Asklepieion, genauer gesagt in der unter Eumenes II. (197–159 v. Chr.) erbauten sog. Langen Halle ganz im Westen des Heiligtums[41]. Letztere ist in achtzehn Kammern unterteilt. Besonderes Interesse verdienen die Malereien in der Kammer 2, deren zeitliche Einordnung kontrovers diskutiert wird[42]. Für einen frühkaiserzeitlichen Ursprung spricht jedoch das dem Zweiten Stil verpflichtete Wandsystem (Abb. 6). Es zeichnet sich durch einen rot gerahmten Sockel mit einem zaunartigen Rautengitter aus, auf das hohe und sehr schmale Wandfelder folgen. Zwei am Übergang von der Sockel- zur Felderzone eingelassene Nischen an der Nordwand bewirken, dass die Rauten darunter gestaucht erscheinen. Andere Räume der sog. Langen Halle, wie die Kammern 15 und 16, stattete man im 3. Jh. n. Chr. mit einer Marmorinkrustation aus[43]. Die Rückläufigkeit von Wandmalereien zugunsten solcher Vertäfelungen lässt sich in Pergamon vor allem ab der severischen Periode beobachten[44].

In den Wohnhäusern der Stadtgrabung kamen zahlreiche, meist aber nur kleinformatige Fragmente von bemaltem Wandputz zutage. Vieles davon war nicht mehr *in situ*, sondern lag in Baufüllungen oder im Versturz. Abgesehen von manchen Zeugnissen des hellenistischen Mauerwerkstils[45] stammt der überwiegende Teil der Malereien aus der mittleren und späten römischen Kaiserzeit. Als typisches, auch in Ephesos gebräuchliches Grundschema jener Periode können Sockelzonen und darüber aufgehende, durch Lisenen gegliederte Felder gelten[46]. Exemplarisch seien einige Wandmalereien im sog. Großen Peristylhaus östlich der Mittelgasse genannt[47]. Besonders hervorzuheben ist die in das 2. Viertel des 2. Jhs. n. Chr. gehörende Dekoration aus dem Obergeschoß des Raumes 8[48]. Sie besteht aus einer hellgrauen, polychrom gesprenkelten Sockelzone, die Marmor nachahmt, sowie roten Feldern und gelben, mit Blütenstäben verzierten Lisenen. Die Felder wurden offenbar alternierend von zwei verschiedenen Bordüren gerahmt. Die eine wies einen Bogenfries mit Punkten auf, die andere einen Zickzackfries mit Blüten. Ganz ähnliche Bordüren gibt es an den Wandfeldern des Peristylumgangs der Wohneinheit 4 des Hanghauses 2 in Ephesos aus traianischer Zeit[49].

Weitaus bedeutsamere Wandmalereien als in den Wohnhäusern der Stadtgrabung fanden sich in den Peristylhäusern II und III westlich der Unteren Agora. Errichtet im 2. Viertel des 2. Jhs. v. Chr., erfuhren sie bis in das 4. Jh. n. Chr. hinein mehrere Umbauphasen. Im Raum 6 des Hauses II (Verputz 2) verfügten die Wän-

[38] Zur noch nicht abschließend publizierten Unteren Agora s. Radt 1999, 87–89; zu den Wanddekorationen s. Conze 1913, 152 Abb. 4 Taf. 6, 1; Andreou 1989, 128 Nr. 157; Bingöl 1997, 118.

[39] Vgl. dazu Pinkwart – Stammnitz 1984, 76.

[40] Zu ähnlichen Dekorationen des Zweiten Stils in Ephesos s. Zimmermann – Ladstätter 2010, 33 f. Abb. 34.

[41] Ziegenaus – de Luca 1975, 36 f. Taf. 20 c; 111; Bingöl 1997, 118.

[42] Ziegenaus – de Luca 1975, 37: 2. Jh. v. Chr. (Erster Stil); Pinkwart – Stammnitz 1984, 80 Anm. 155: Mitte 3. – Anfang 4. Jh. n. Chr. oder noch später; Bingöl 1997, 118: frühkaiserzeitlich (Zweiter Stil).

[43] Schwarzer 2008, 118 f. 315 f. Abb. 33.

[44] Vgl. die Räume 36–38 im sog. Attalos-Haus (s. o.). Marmorne Wandverkleidungen begegnen gelegentlich schon in der frühen und mittleren Kaiserzeit, s. Radt 1999, 251–253 (Marmorsaal im sog. Heroon des *Diodoros Pasparos*: kurz nach 17 n. Chr.); Wulf 1999, 34 (Raum 8 des sog. Großen Peristylhauses in der Stadtgrabung: 2. Viertel 2. Jh. n. Chr.).

[45] Vgl. Anm. 4.

[46] Zu entsprechenden Wandsystemen im ephesischen Hanghaus 2 s. Zimmermann – Ladstätter 2010, 120.

[47] Wulf 1999, 28 Abb. 13 Taf. 4, 1 (Raum 3); 31 Abb. 15 Taf. 5, 2 (Raum 5); 33 Abb. 16 Taf. 5, 5. 6 (Raum 6).

[48] Wulf 1999, 34–36 Abb. 17 Taf. 6, 2.

[49] Strocka 1977, 94 f. Abb. 193; Zimmermann – Ladstätter 2010, 84 Abb. 127, 5.

de über einen dunkelgrauen Sockel, eine weiße Hauptzone und eine mit zwei schwarzen Streifen dekorierte weiße Frieszone[50]. Die beiden letzteren schied ein plastisch modelliertes Stuckprofil, an den Ecken waren stuckierte Pilasterkapitelle platziert. Aus stilistischen Gründen wird diese Ausstattung in die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. datiert. Die Kombination von Malerei und Stuck begegnet im kaiserzeitlichen Pergamon nicht sehr häufig, ist aber zum Beispiel, wie oben erwähnt, auch im sog. Bau Z bezeugt[51]. Im Repräsentationsraum 2, welcher zentral an der Nordostseite des Peristyls liegt, entdeckte man an den Wänden zwei sich überlagernde, wohl recht zeitnah aufgetragene Putzschichten[52]. Die ältere, um 180/190 n. Chr. entstandene Schicht (Verputz 1) besaß einen marmorimitierenden graublauen Sockel, übersät mit andersfarbigen Sprenkeln und durch schwarze Linien in Rechtecke unterteilt. Ein horizontaler gelbbrauner Streifen leitete über zu den schwarz gerahmten und rot grundierten Wandfeldern, die scheinbar keine Emblemata trugen. Die jüngere, um 190/200 n. Chr. anzusetzende Schicht (Verputz 2) ließ ein sehr ähnliches Dekorschema erkennen (Abb. 7). Auf eine wiederum in Rechtecke gegliederte graublaue Sockelzone, die mit ihren polychromen Sprenkeln Marmor nachahmte, folgten schwarz umrandete rote Felder. An der Nordwand hatte sich in einem der Felder ein Vogelemblem erhalten. Es handelte sich um einen Pfau mit blauem und gelbem Gefieder[53]. Auch die übrigen Felder dürften mit entsprechenden Motiven geschmückt gewesen sein. Darüber schlossen ein umgekehrtes dorisches Kymation und parallel verlaufende rote und weiße Streifen an. Im Raum 3 desselben Hauses sowie im Nordwestraum des benachbarten Gebäudes IV wurden zwei bzw. drei Verputzschichten gefunden, die in einen Zeitraum zwischen der spätantoninisch/severischen Zeit und dem 3./4. Jh. n. Chr. gehören[54]. Über dem in einem Fall marmoriert wirkenden, sonst monochromen Sockel erhob sich jeweils eine gerahmte cremefarbene Wandzone, die keine Unterteilung in Felder mehr erfuhr.

In zwei Räumen des angrenzenden Hauses III kamen Wandmalereien mit einer sog. ›Tapeten‹-Dekoration zutage, für die es in dieser Form bislang an Parallelen mangelt[55]. Vergleiche mit Mosaikbildern, vor allem aus Nordafrika, erlauben indes eine Datierung an die Wende vom 2. zum 3. Jh. n. Chr.[56]. In dem an der Nordostseite des Peristyls gelegenen mittleren Repräsentationsraum 5 wies das Wandsystem einen marmorimitierenden graublauen Sockel mit polychromen Sprenkeln auf, der mittels schwarzer Linien in Rechtecke untergliedert war (Abb. 8). Darüber folgten nun nicht die üblichen Wandfelder, vielmehr wurde die Fläche von einer weißgrundigen ›Tapeten‹-Dekoration beherrscht, welche aus einem Rankengeschlinge im unendlichen Rapport besteht. Antithetisch angeordnete blassgrüne und rosafarbene Stängel mit grünen Blättern und roten Blüten sind zu einem Netz zwiebelförmiger Gebilde verschlungen, in denen sich abwechselnde, von gelben Kränzen umgebene Medaillondarstellungen von Raubtieren und Masken befinden. Eine weitere Malerei mit ›Tapeten‹-Dekoration kam im nördlichen Trakt des Hauses, im Raum 7, zutage. Den cremefarbenen Sockel zierte eine Reihe von schilfartigen Pflanzen, deren Blätter Fischgrätmuster formten. Die darüber aufgehende, rot gerahmte gelbe Wandfläche zeichnete sich durch ein kompliziert verflochtenes, rein vegetabiles Rankengeschlinge im unendlichen Rapport ohne Bildmedaillons aus.

Beachtliche Reste von Wandmalereien brachten Ende der 1970er Jahre die Ausgrabungen im Substruktionsgewölbe A des Traianeums ans Licht[57]. Dieses Gewölbe hatte man Anfang des 3. Jhs. n. Chr. entsprechend ausgestaltet und dem westlich benachbarten Kellergeschoß des Westkopfbaus angeschlossen[58]. Der dort ansässige (Kaiserkult-)Verein nutzte den neu dazu gewonnenen höhlenähnlichen Raum vielleicht für epigraphisch überlieferte Kaisermysterien. An der westlichen Längsseite sind die Malereien besser erhalten als an der östlichen. Auf eine rot gesprenkelte blaugraue Sockelzone folgen dunkelrot grundierte, durch schwarze Rahmen getrennte Felder und Lisenen. Während die Lisenen einen Dekor aus Blütenstäben bzw.

[50] Pinkwart – Stammnitz 1984, 80 f. Abb. 18.
[51] Vgl. Anm. 18.
[52] Pinkwart – Stammnitz 1984, 81–84 Taf. 46 a; 47; 48 c.
[53] Im Hanghaus 2 von Ephesos zählen Pfaue ebenfalls zum Bildrepertoire von Wandmalereien der mittleren Kaiserzeit, vgl. Zimmermann – Ladstätter 2010, 134 Abb. 259. 260.
[54] Pinkwart – Stammnitz 1984, 84–86 Taf. 48 a. b.
[55] Pinkwart – Stammnitz 1984, 86–90 Taf. 14 a. c; 49 d; 50 a. c–e (Raum 5); 90–92 Taf. 49 a. b. e; 50 f (Raum 7a).
[56] Vgl. Pinkwart – Stammnitz 1984, 88–90 Taf. 15 a–c.
[57] Radt 1978, 429–431 Abb. 26–28; Radt 1979, 334 f. Abb. 25; Radt 1982, 560; Schwarzer 2008, 123 Taf. 15, 3 Farbtaf. 6, 6. 7. – Die Bearbeitung der noch nicht abschließend publizierten Wandmalereien aus dem Gewölbe A liegt in den Händen von Ph. Brize.
[58] Vgl. dazu Schwarzer 2008, 122–124.

bindenumwundenen und geschuppten Stäben besitzen, zeigen die Felder jeweils etwa mittig eine Vogeldarstellung[59]. Auf dem Boden des Gewölbes wurden viele Bruchstücke der herabgestürzten gewölbten Zwischendecke, einer mit Ziegeln verkleideten und verputzten Mörtelschale, gefunden[60]. Die Bemalungsreste auf dem Verputz lassen weiße, mehrfarbig gerahmte Felder erkennen, welche rhombenförmig zusammengesetzte und allseits von Girlanden umgebene Blattstäbe aufnehmen[61].

Die umfänglichsten und ikonographisch bedeutsamsten Wandmalereien der Kaiserzeit barg das Mitte der 1970er Jahre freigelegte sog. Podiensaalgebäude in der Stadtgrabung[62]. Sie verdienen besonderes Interesse, da einige der figürlichen und gegenständlichen Motive einen direkten – und in Pergamon bislang singulären – thematischen Bezug zur Funktion des Hauses aufweisen. Durch Inschriften gelang es, das Gebäude als das Vereinslokal der Bukoloi zu identifizieren, welche die wichtigste dionysische Kultgenossenschaft der Stadt repräsentierten[63]. Das Kollegium hatte hier sicher schon seit der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. seinen Sitz. In der frühen Kaiserzeit wandelte man das ursprüngliche Peristylhaus in ein Hofhaus um, das bis etwa zur Mitte des 4. Jhs. n. Chr. in Benutzung blieb. Aus hellenistischer Zeit sind keine Reste von bemaltem Wandputz erhalten. Die frühesten datierbaren Wandverkleidungen gehören erst der 3. Bauphase (nach dem Erdbeben 17 n. Chr.) an. Sie fanden sich unter anderem im Nordflügel, wo sich über einer ockerfarbenen Sockelzone ein weißes Feld mit Streublumenmalerei erhob[64], und in dem wohl als Sakristei zu interpretierenden Westraum 2, der über einen marmorimitierenden ockerfarbenen Sockel mit roten Sprenkeln und ein rot gerahmtes weißes Feld verfügte[65]. Im Westraum 2 wurde deren Oberfläche später aufgepickt, um dem in der darauf folgenden 4. Bauphase (2. Viertel 2. Jh. n. Chr.) angebrachten Putz eine bessere Haftung zu verleihen. Dieser zeichnete sich durch einen ockerfarbenen, jedoch nicht gesprenkelten Sockel und ein rot umrandetes weißes Wandfeld mit einem Streublumendekor aus (Abb. 9)[66]. Zwischen den Blüten und Blättern gab es anscheinend Figuren, gesichert ist zumindest eine Darstellung, nämlich die eines mutmaßlichen Silens oder Satyrs. Das in Pergamon sonst kaum bekannte Streublumenmotiv begegnet in den ephesischen Hanghäusern sehr viel häufiger, die betreffenden Malereien entstanden dort aber allesamt erst zwischen der spättraianisch-frühhadrianischen (um 115–120 n. Chr.) und der spätseverischen (220–225 n. Chr.) Zeit[67].

Der 5. Bauphase (1. Viertel 3. Jh. n. Chr.) entstammen größere Partien von bemaltem Wandputz im Podiensaal. Dieser kombinierte Versammlungs-, Kult- und Bankettraum der Bukoloi enthielt Liegepodien und eine Kultnische. Letztere war an allen drei Seiten mit einem polychrom gesprenkelten, Marmor nachahmenden rosafarbenen Sockel und einem rot gerahmten weißen Wandfeld versehen[68]. An der Westwand zierte ein horizontaler Blattstab das Feld. Er setzte sich aus grünen und schwarzen Dreiblattkompositionen mit roten Blüten und seitlich ausbiegenden Stängeln zusammen. Ähnliche Blattstäbe zeigen Wandmalereien aus dem 2. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. im Hanghaus 2 in Ephesos[69]. Eine mit roten Schleifen geschmückte grüne Blattgirlande nahm die Nordwand der Kultnische ein. Auch dafür lassen sich etwa zeitgenössische ephesische Parallelen anführen, wenngleich die Wandsysteme differieren[70]. Ein äußerst bemerkenswert dekorierter Putz aus der 5. Bauphase kam im Untergeschoß des Südflügels, und zwar im hinteren Raum einer Garküche, zutage[71]. Hier folgte auf einen marmorimitierenden, gelb gesprenkelten grauen Sockel eine Reihe von rot gerahmten weißen Feldern, in denen jeweils ein Vogel, darunter ein Rebhuhn, abgebildet war (Abb. 10). Die Emblemata erinnern an die überwiegend spätseverisch zu datierenden sog. Vogelzimmer im Hanghaus 2 in

[59] Zahlreiche vergleichbare Vogeldarstellungen existieren im ephesischen Hanghaus 2 aus der Bauphase 3 (Mitte 2. Jh. n. Chr.), vor allem aber aus der Bauphase 4 (2. Viertel 3. Jh. n. Chr.), s. Zimmermann – Ladstätter 2010, 132 f. Abb. 248–264. 267–270.
[60] Nohlen 1991, 166–171 Abb. 1–10.
[61] Radt 1981, 422 f. Abb. 22.
[62] Zum Podiensaalgebäude s. Schwarzer 2008.
[63] Zu den Bukoloi s. Schwarzer 2006.
[64] Schwarzer 2008, 20. 61.
[65] Schwarzer 2008, 28. 61 Farbtaf. 5, 2.
[66] Schwarzer 2008, 28. 64 Farbtaf. 5, 2. 3; 9, 2.
[67] Vgl. Zimmermann – Ladstätter 2010, 157.
[68] Schwarzer 2008, 20. 67 Taf. 6, 5 Farbtaf. 1, 2. 3; 7, 1.
[69] Vgl. beispielsweise Strocka 1977, 86 Abb. 172.
[70] Vgl. Strocka 1977, 83–85 Abb. 161–162.
[71] Schwarzer 2008, 35 f. 67 Farbtaf. 6, 1–5; 8, 2; 9, 1.

Ephesos[72]. Bei den Malereien in der pergamenischen Garküche fehlen indes die Lisenen zwischen den Feldern.

Den dionysischen Charakter des von den Bukoloi betriebenen Kultes illustrieren die Darstellungen von der Wandverkleidung der 6. Bauphase (nach dem Erdbeben 262 n. Chr.) im Kultsaal selbst[73]. Für die zeitliche Einordnung bietet eine im Unterputz entdeckte Münze des Gallienus (260–268 n. Chr.) einen wichtigen Anhaltspunkt. Die Saalwände wiesen eine schwarz umrandete Felder-Lisenen-Malerei mit grauem Sockel auf. Blattstäbe zierten die gelben Lisenen, während figürliche und gegenständliche Motive den mittleren Bereich der roten Wandfelder dominierten. Von letzteren fanden sich noch *in situ* eine dionysische Groteske in Form eines kantharosartigen weißen Gefäßes auf zwei Beinen (Abb. 11) und ein rosafarbener Altar mit darauf loderndem Feuer und angelehntem Thyrsosstab. Zahlreiche andere, partiell aus dem Versturz geborgene Fragmente belegen, dass die beschriebene untere Wandzone durch einen Kielbogenfries von einer ähnlich gestalteten oberen Wandzone geschieden war. Deren Felder besaßen wiederum Emblemata, zu denen zwei Knabenköpfe, mehrere Fragmente von zum Teil tanzenden Jünglingen sowie vegetabile Motive gehörten. Wahrscheinlich handelte es sich um dionysische bzw. bukolische Szenen, wozu ein in den Putz geritztes Graffito mit metrischem Text passt. Zweizonige Wandfelder mit Kielbogenfries sind aus Pergamon sonst unbekannt, was jedoch auf eine Befundlücke zurückzuführen sein dürfte. In den Hanghäusern von Ephesos existieren hingegen etliche Parallelen[74]. Gleiches gilt für das Felder-Lisenen-Schema und dessen Farbgebung[75]. Wie die Saalwände, so hatte man auch die Frontmauern der Liegepodien mit farbig bemaltem Putz versehen. Über einem graublauen Sockel erhob sich dort ein rot grundiertes, mit Weinreben geschmücktes Feld. Dieser Dekor erstreckte sich obendrein auf die Wände der Kultnische. An der Nischenwestwand war inmitten von Weinlaub und Trauben eine stehende männliche Figur sichtbar, von der nur der Unterkörper und die Beine erhalten sind (Abb. 12). Der als Silen verkleidete Mann trägt ein blaues Zottenkostüm, einen bäuchlings geknoteten knielangen weißen Schurz und rosafarbene Stiefel. Aus einer Inschrift der Bukoloi geht hervor, dass ausgewählte Vereinsmitglieder bei den Mysterienfeiern als Silene auftraten.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Ausgrabungen in Pergamon ein weites Spektrum an antiken Wandmalereien vom 3. Jh. v. Chr. bis zum 4. Jh. n. Chr. erbrachten. Die umfangreichen und sehr qualitätvollen Beispiele des hellenistischen Mauerwerkstils repräsentieren – ungeachtet regional und lokal zu beobachtender Unterschiede im Aufbau der Wandsysteme – einen im gesamten östlichen Mittelmeerraum verbreiteten Zeitstil. Was den räumlichen Kontext anbelangt, so verteilen sich die betreffenden Zeugnisse auf die königliche Residenz (Palast IV), die Wohnhäuser (Vorgängerbebauung auf der Altar-Terrasse) und auf halböffentliche Gebäude (sog. Bau Z). Belege für Grabmäler fehlen bislang, sind aber auch dort zu erwarten. Ab der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. setzte dann eine alle Bereiche durchdringende Romanisierung der Stadt ein, die im Falle der Wandmalerei ihre Spuren an öffentlichen Bauten (Untere Agora, Asklepieion) ebenso hinterließ wie an Privathäusern (sog. Attalos-Haus). Der außer Mode geratene Mauerwerkstil wurde nun vom Zweiten Stil abgelöst, dessen italischer Ursprung die Loyalität gegenüber Rom assoziierte. Es handelte sich also wiederum um einen Zeitstil, was andere Fundorte in Kleinasien zu bestätigen vermögen.

Leider mangelt es in Pergamon noch an Wandmalereien aus der tiberischen bis hadrianischen Zeit, so dass die Entwicklung innerhalb des 1. Jhs. n. Chr. weitgehend im Dunkeln bleibt. Sicher ist, dass die einfache Gliederung in eine Sockelzone und eine durchgehende, nur an den Raumecken umrandete Wandzone schon in augusteischer Zeit vorkommt. Der Dritte und der Vierte Stil tauchen erstaunlicherweise gar nicht auf. Nirgends erscheinen – abgesehen von den Beispielen des Zweiten Stils – architektonische Rahmungen und perspektivische Staffelungen der Raumtiefe, geschweige denn Landschaftsdarstellungen oder mythologische Szenen. Die Wandsysteme des 2. bis 4. Jhs. n. Chr., welche die Mehrheit der in Pergamon entdeckten Malereien auf sich vereinen, zeigen die typische Aufteilung in Sockel- und Wandzone. Oft erfahren die vormals durchgehenden Wandzonen eine Binnengliederung in einzeln gerahmte, durch Lisenen getrennte Felder. Dieses Felder-Lisenen-Schema leitet sich von Vorbildern des Zweiten Stils ab, wie entsprechende Bei-

[72] Vgl. Zimmermann – Ladstätter 2010, 132 f. Abb. 140.

[73] Schwarzer 2008, 20–23. 71 f. Abb. 1 Farbtaf. 1, 1. 4. 5; 2–4; 7, 2. 3; 8, 1.

[74] Vgl. Strocka 1977, 72 Abb. 125–126; 86 f. Abb. 171. 178.

[75] Vgl. zum Beispiel die gelbe blattstabgeschmückte Lisene und das rote Wandfeld mit Leoparden-Biga aus dem Hanghaus 2: Zimmermann – Ladstätter 2010, 110 Abb. 190.

spiele von der Unteren Agora und im Asklepieion verdeutlichen. Während die durchgehenden Wandzonen des 1./2. Jhs. n. Chr. zumeist monochrom und nur selten dekoriert sind (vgl. die Streublumenmalereien im sog. Podiensaalgebäude), weisen die unterteilten Felder des 2. bis 4. Jhs. n. Chr. häufig Emblemata auf. Als beliebte Motive begegnen auf rotem wie auf weißem Grund vor allem Vögel (Peristylhaus II westlich der Unteren Agora, Traianeum, sog. Podiensaalgebäude). Derartige Vogelzimmer haben in den ephesischen Hanghäusern stets den Charakter von Nebenräumen[76]. In Pergamon trifft dies nicht immer zu, denkt man etwa an den Repräsentationsraum 2 im Peristylhaus II westlich der Unteren Agora. Einzig im Vereinshaus der Bukoloi (sog. Podiensaalgebäude) nahmen die Emblemata mit ihren dionysischen und bukolischen Darstellungen einen konkreten Bezug auf die Raumfunktion. Der Wandaufbau im dortigen Kultsaal, gekennzeichnet durch zwei Zonen mit dazwischen verlaufendem Kielbogenfries, mutet in Pergamon singulär an, was sicher dem lückenhaften Forschungsstand zuzuschreiben ist.

Wie in Ephesos existieren auch in Pergamon örtliche Besonderheiten, die es gestatten, bei den Wandmalereien der mittleren und späten Kaiserzeit von einem Lokalstil zu sprechen[77]. So sind die Sockelzonen in der Regel polychrom gesprenkelt, wofür es in Ephesos nur wenige Vergleiche aus spättraianisch-frühhadrianischer Zeit gibt[78]. Andererseits kommen in den ephesischen Hanghäusern zwischen der traianischen und spätseverischen Periode vielfach Streublumenmalereien vor, die in Pergamon bislang allein für die augusteisch-tiberische bzw. hadrianische Zeit (sog. Attalos-Haus, sog. Podiensaalgebäude) nachgewiesen werden konnten. Einzigartig wirken die Motivensemble der sehr qualitätvollen severischen ›Tapeten‹-Dekorationen aus dem Peristylhaus III westlich der Unteren Agora, zu denen sich lediglich auf zeitgenössischen nordafrikanischen Mosaiken geeignete Analogien finden lassen. Ähnlich verhält es sich mit dem aus den 60er Jahren des 3. Jhs. n. Chr. stammenden Weinlaubdekor im Kultsaal des sog. Podiensaalgebäudes, für den es in der Wandmalerei, nicht jedoch in der Mosaikkunst Kleinasiens und Nordafrikas an Parallelen mangelt[79]. Dezidiert westliche Einflüsse, wie sie in Ephesos zuweilen in Erscheinung treten[80], vermochten sich in Pergamon, wo das traditionelle Felder-(Lisenen)-Schema dominierte, spätestens seit der Wende vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. nicht mehr durchzusetzen. So war etwa das in Italien ab der spätantoninisch-severischen Zeit verbreitete rot-grüne Liniensystem der pergamenischen Wandmalerei völlig fremd[81]. Eine spezifische Maltechnik existiert nicht, al fresco- und al secco-Malereien begegnen gleichermaßen, häufig sogar in Kombination miteinander. Die in Ephesos mehrfach zu beobachtende Verbindung von Malerei und Stuck bleibt in Pergamon die Ausnahme, ebenso die Kombination von Malerei und Marmorverkleidung. Letztere löste die Wandmalerei seit severischer Zeit allmählich ab.

Die hier erstmals skizzierte Entwicklung der antiken Wandmalerei in Pergamon muss nicht nur wegen des knapp bemessenen Rahmens im vorliegenden Band als ein Entwurf verstanden werden. Anders als in Ephesos, wo die Gunst der Überlieferung eine Vielzahl von Beispielen bewahrt hat, präsentieren sich die pergamenischen Malereien in recht bescheidenem Umfang. Dies hängt zum einen mit der nach heutigen Gesichtspunkten unzureichenden Dokumentation der Altgrabungen, zum anderen mit dem insgesamt eher schlechten, durch rege spätbyzantinische Bauaktivitäten bedingten Erhaltungszustand zusammen. Selten genug, wie im Falle des sog. Podiensaalgebäudes, gelingt es, durch stratigraphisch gesicherte Befunde eine chronologische Abfolge von datierbaren Stilstufen zu verifizieren. Zumeist können sich Datierungsvorschläge bloß auf stilistische Vergleiche stützen, welche – wie die Forschungsgeschichte in Ephesos lehrt – nicht immer zu unumstößlichen Ergebnissen führen. Im Ganzen gesehen scheint jedoch ein im Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit bevorzugter Zeitstil einem im 2. bis 4. Jh. n. Chr. gültigen Lokalstil gewichen zu sein. Die im Laufe der Jahrhunderte in Pergamon tätigen Künstlerwerkstätten bedienten demnach den jeweils vorherrschenden Zeitgeschmack. Es ist zu hoffen, dass künftige Grabungen unsere Denkmälerkenntnis deutlich erweitern werden, um über das hier Gesagte hinauszukommen. Ebenso aber gilt es, den inzwi-

[76] Vgl. Zimmermann – Ladstätter 2010, 132.

[77] Zum Verhältnis von Lokalstil und Zeitstil in der kaiserzeitlichen Wandmalerei von Ephesos s. Zimmermann – Ladstätter 2010, 120.

[78] Zimmermann – Ladstätter 2010, 120 Abb. 130; vgl. dazu Pinkwart – Stammnitz 1984, 84.

[79] Vgl. Schwarzer 2008, 71 f. Anm. 216 f.

[80] Zimmermann – Ladstätter 2010, 121–123.

[81] Vgl. dazu Mielsch 2001, 112–118. 125 f.

schen durch Witterung und Vandalismus eingetretenen partiellen Verlust der Wandmalereien durch wirksame Maßnahmen zu begrenzen.

Bibliographie

Andreou 1989 — A. Andreou, Griechische Wanddekorationen (Michelstadt 1989).

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Köln 2002).

Bingöl 1988 — O. Bingöl, Der Erste Wanddekorations-Stil in Erythrai, AA 1988, 501–522.

Bingöl 1997 — O. Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Kulturgeschichte der antiken Welt 67 (Mainz 1997).

Boehringer – Krauss 1937 — E. Boehringer – F. Krauss, Das Temenos für den Herrscherkult, AvP 9 (Berlin 1937).

Bruneau – Vatin 1970 — P. Bruneau – C. Vatin, L'îlot de la Maison des Comédiens, Delos 27 (Paris 1970).

Conze 1913 — A. Conze, Stadt und Landschaft, AvP 1, 2 (Berlin 1913).

Heinrich 2002 — E. Heinrich, Der Zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 8 (München 2002).

Japp – Schwarzer (im Druck) — S. Japp – H. Schwarzer, Figürliche Terrakotten aus zwei dionysischen Kultgebäuden in Pergamon, in: E. Laflı – A. Muller (Éds.), Figurines de terre cuite en Méditerranée orientale grecque et romaine. Production et diffusion, iconographie et fonction, BCH Suppl. (im Druck).

Kawerau – Wiegand 1930 — G. Kawerau – Th. Wiegand, Die Paläste der Hochburg, AvP 5, 1 (Berlin 1930).

Laidlaw 1985 — A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and Architecture (Rom 1985).

Mielsch 2001 — H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Nohlen 1991 — K. Nohlen, Concameratio. Eine leichte Wölbschale in Pergamon, oder war den Römern die Kettenlinie für die Formgebung von Wölbungen bekannt?, Bautechnik der Antike, Internationales Kolloquium in Berlin vom 15.–17. Februar 1990, DiskAB 5, 166–171.

Pinkwart – Stammnitz 1984 — D. Pinkwart – W. Stammnitz, Peristylhäuser westlich der Unteren Agora, AvP 14 (Berlin 1984).

Radt 1978 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1977, AA 1978, 407–432.

Radt 1979 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1978, AA 1979, 306–337.

Radt 1981 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1980, AA 1981, 397–425.

Radt 1982 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1981, AA 1982, 521–561.

Radt 1986 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1985, AA 1986, 415–441.

Radt 1992 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1991, AA 1992, 339–368.

Radt 1993 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1992, AA 1993, 347–379.

Radt 1994 — W. Radt, Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1993, AA 1994, 403–432.

Radt 1999 — W. Radt, Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole (Darmstadt 1999).

Rheidt 1991 — K. Rheidt, Die byzantinische Wohnstadt, AvP 15, 2 (Berlin 1991).

Salzmann 1993 — D. Salzmann, Mosaiken und Pavimente in Pergamon. Vorbericht der Kampagnen 1991 und 1992, AA 1993, 389–400.

Salzmann 2011 — D. Salzmann, Hellenistische und frühkaiserzeitliche Mosaiken und Pavimente in Pergamon, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Katalog der Ausstellung Berlin (Petersberg 2011) 100–107.

Schazmann 1908 — P. Schazmann, Die Arbeiten zu Pergamon 1906–1907. IV. Wandmalereien im Hause des Consuls Attalos, AM 33, 1908, 437–441.

Schrammen 1906 — J. Schrammen, Der Grosze Altar. Der Obere Markt, AvP 3, 1 (Berlin 1906).

Schwarzer 1999 — H. Schwarzer, Untersuchungen zum hellenistischen Herrscherkult in Pergamon, IstMitt 49, 1999, 249–300.

Schwarzer 2002 — H. Schwarzer, Vereinslokale im hellenistischen und römischen Pergamon, in: U. Egelhaaf-Gaiser – A. Schäfer (Hrsg.), Religiöse Vereine in der römischen Antike. Untersuchungen zu Organisation, Ritual und Raumordnung, Studien und Texte zu Antike und Christentum 13 (Tübingen 2002) 221–260.

Schwarzer 2006 — H. Schwarzer, Die Bukoloi in Pergamon. Ein dionysischer Kultverein im Spiegel der archäologischen und epigraphischen Zeugnisse, in: I. Nielsen (Hrsg.), Zwischen Kult und Gesellschaft. Kosmopolitische Zentren des antiken Mittelmeerraumes als Aktionsraum von Kultvereinen und Religionsgemeinschaften, Akten eines Symposiums des Archäologischen Instituts der Universität Hamburg 12.–14. Oktober 2005, Hephaistos 24 (Augsburg 2006) 153–167.

Schwarzer 2008 — H. Schwarzer, Das Gebäude mit dem Podiensaal in der Stadtgrabung von Pergamon. Studien zu sakralen Banketträumen mit Liegepodien in der Antike, AvP 15, 4 (Berlin 2008).

Strocka 1977 — V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Wien 1977).

Wartke 1977 — R.-B. Wartke, Hellenistische Stuckdekorationen aus Priene. Ein Beitrag zur Geschichte der hellenistischen Wanddekoration, FuB 18, 1977, 21–58.

Wesenberg 2002 — B. Wesenberg, Wand und Illusion im zweiten pompejanischen Stil, in: K. Möseneder – G. Schüssler (Hrsg.), Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburger Kulturleben 1 (Regensburg 2002) 477–499.

Wulf 1999 — U. Wulf, Die hellenistischen und römischen Wohnhäuser von Pergamon, AvP 15, 3 (Berlin 1999).

Ziegenaus – de Luca 1975 — O. Ziegenaus – G. de Luca, Das Asklepieion. Der nördliche Temenosbezirk und angrenzende Anlagen in hellenistischer und frührömischer Zeit, AvP 11, 2 (Berlin 1975).

Zimmer 2010 — T. Zimmer, Repräsentatives Wohnen am Beispiel der Palastanlagen von Pergamon, in: S. Ladstätter – V. Scheibelreiter (Hrsg.), Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeerraum 4. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr., Akten des internationalen Kolloquiums vom 24.–27. Oktober 2007 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 397, AF 18 (Wien 2010) 155–166.

Zimmermann – Ladstätter 2010 — N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Palast IV, Raum A. Wandstuck des Mauerwerkstils (nach Kawerau – Wiegand 1930, Taf. 7)
Abb. 2: Sog. Bau Z, Maskenmosaikraum. Nordwand, Wandstuck des Mauerwerkstils (Verfasser)
Abb. 3: Sog. Attalos-Haus, Raum 36. Nordostwand, Wandmalerei des Zweiten Stils (nach Schazmann 1908, Abb. 1)
Abb. 4: Sog. Attalos-Haus, Raum 36. Nordostwand, Wandmalerei des Zweiten Stils. Detail, zwei Papageien auf einem Kantharos (nach Conze 1913, Taf. 21)
Abb. 5: Sog. Attalos-Haus, Raum 38. Nordostwand, Wandmalerei des Zweiten Stils (nach Conze 1913, 288 Abb. 90)
Abb. 6: Asklepieion, sog. Lange Halle. Kammer 2, Wandmalerei des Zweiten Stils (nach Ziegenaus – de Luca 1975, Taf. 111)
Abb. 7: Peristylhaus II westlich der Unteren Agora, Raum 2. Nordwand, Feldermalerei mit Vogeldarstellungen (nach Pinkwart – Stammnitz 1984, Taf. 47)
Abb. 8: Peristylhaus III westlich der Unteren Agora, Raum 5. ›Tapeten‹-Dekoration (nach Pinkwart – Stammnitz 1984, Taf. 49 d)
Abb. 9: Sog. Podiensaalgebäude, Westraum 2. Westwand, Malerei mit Streublumendekor (nach Schwarzer 2008, Farbtaf. 9, 2)
Abb. 10: Sog. Podiensaalgebäude, Garküche. Westwand, Feldermalerei mit Vogeldarstellungen (nach Schwarzer 2008, Farbtaf. 9, 1)
Abb. 11: Sog. Podiensaalgebäude, Kultsaal. Westwand, Felder-Lisenen-Malerei mit dionysischer Groteske (nach Schwarzer 2008, Farbtaf. 2, 1)
Abb. 12: Sog. Podiensaalgebäude, Kultsaal. Westwand der Kultnische, Weinlaubdekor mit als Silen verkleidetem Dionysos-Mysten (nach Schwarzer 2008, Farbtaf. 4, 2)

Holger Schwarzer
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Institut für Klassische Archäologie und Christliche Archäologie/Archäologisches Museum
Domplatz 20–22
D – 48143 Münster
Holger.Schwarzer@uni-muenster.de

Simonetta Angiolillo – Marco Giuman

Pitture dalla Casa dei Mosaici di Iasos

(Taf. LXII–LXV, Abb. 1–10)

Abstract

The House of the Mosaics in Iasos was probably built during different phases, starting from the Hellenistic periond until the 4th century AD. It shows an interesting monumental phase from the Imperial period, when the *pastas* and the related rooms were decorated with mosaics and frescoes. Particularly noteworthy is the NW room (no. 5), displaying a well preserved wall painting arrangement that finds its nearest equivalent in the Hanghaus 2 of Ephesus (Wohneinheit 4, second phase). Moreover, the importance of the frescoes consists in the fact that they appear to be contemporary with the mosaic decoration and consequently provide an important date for the chronological setting of the complex as well as for the entire housing scheme of Roman Iasos.

La Casa dei Mosaici: il contesto

La Casa dei Mosaici sorge sul pendio orientale della Punta Sud di Iasos, in un'area sistemata a terrazze, lontana dal centro cittadino. La sua prima scoperta è opera di D. Levi, che la individuò nel 1968 e ne iniziò lo scavo negli anni 1970 e 1971; le indagini, riprese dall'Università di Cagliari a partire dal 1996, sono tuttora in corso. Nucleo centrale dell'abitazione (Abb. 1) è un ampio peristilio con *pastas* a Nord, sulla quale si aprono quattro ambienti intercomunicanti, con decorazione pittorica e musiva; sul portico occidentale e alle spalle dei vani decorati si trovano ambienti di servizio, tra cui, a Nord, un frantoio.

L'analisi d'insieme dei dati di scavo, ferma restando la complessità che intrinsecamente caratterizza l'evoluzione di strutture destinate ad uso residenziale privato, permette allo stato attuale l'individuazione di 3 macrofasi principali che sembrano aver caratterizzato la storia topografica della Casa dei Mosaici.

La prima è riconoscibile in una struttura a grandi blocchi isodomi in pietra calcarea (che in alcuni casi presentano anche bugnatura) evidentemente riutilizzati in seconda giacitura. Il dato stratigrafico ci permette di collocare questa fase in un orizzonte cronologico corrispondente alla prima metà del II sec. a.C.;

la seconda macrofase viene a coincidere con la definizione topografica della Casa dei Mosaici come ancora oggi la vediamo (quindi con la realizzazione del peristilio e della *pastas*). Le indagini dei primi anni Settanta non hanno rivelato dati stratigrafici assoluti rispetto alla cronologia di questa fase, che però sulla base della tipologia planimetrica possiamo verosimilmente ricondurre ad un orizzonte compreso tra la fine del II ed i primi decenni del I sec. a.C.[1]; sappiamo invece con certezza che in età imperiale la Casa dei Mosaici viene interessata da una complessa ristrutturazione degli apparati decorativi, ristrutturazione che comprende sia gli ornati pittorici, di cui ci occuperemo più avanti, sia quelli musivi.

I mosaici della *pastas* e delle stanze che su questa si affacciano formano tra loro un insieme coerente per il tipo di impianto e la cromia impiegati: l'impianto è generalmente costituito da un'ampia banda di raccordo in tessere bianche, separata, per mezzo di una cornice nera, dal campo, a sua volta ornato da uno o più pannelli con decorazione geometrica, posti al centro e circondati da elementi decorativi di vario genere: nel vano 5 (Abb. 2) due tralci a girali privi di foglie e desinenti in boccioli, che si dipartono dalla base di un cratere, in tutti gli altri file di crocette in cui si inseriscono delfini a silhouette e pannelli di minori dimensioni

[1] Trudu 2006.

nella *pastas*, una pelta nel vano 4 e un delfino nel vano 3; in entrambi questi casi davanti alla soglia, ma in un rapporto non assiale con essa. La decorazione è eseguita nei soli colori bianco e nero nella *pastas* (vano 1) e nel vano 3, in bianco e nero con l'aggiunta del rosso per alcuni dettagli negli altri pavimenti. Secondo una tendenza già evidenziata da K. Dunbabin[2] e V. Scheibelreiter[3] per tutta la parte occidentale dell'Asia minore, i mosaici in esame presentano caratteri spiccatamente italici: la preferenza per la bicromia bianco-nero, l'impianto con uno o più pannelli al centro di un campo bianco circondato da alta banda di raccordo, la presenza di una cornice nera a definire il campo e l'uso di disporre le tessere rispettivamente in ordito obliquo, nella banda di raccordo e nel campo, e in ordito dritto, nella cornice nera e nelle file di tessere bianche che la delineano. Anche nelle case di Efeso – e così pure in altri centri microasiatici – troviamo una preferenza per pannelli a decorazione geometrica in bianco e nero, talora con inserzione di un altro colore, inseriti in ampi spazi bianchi; ma l'assetto dei pavimenti iasii, con la scansione in banda di raccordo, cornice e campo, è molto più rigoroso e vicino agli esemplari italici, come sottolinea lo stesso W. Jobst[4]. Per quanto riguarda il repertorio decorativo, per lo più già attestato nei pavimenti in *opus signinum*, esso è in gran parte presente nelle *domus* italiche con decorazione pittorica di III stile; e lo stesso linguaggio formale rimanda decisamente al versante occidentale del Mediterraneo: come nei casi del rosone del vano 2 e nella resa semplificata dei delfini[5]. Per iniziare dai motivi già esaminati, i delfini mostrano una resa alquanto irrigidita e anche il rosone del vano 2 (Abb. 3) mostra più consonanze con mosaici di II e III secolo[6] che con l'originale rosetta ellenistica. Se dunque impostazione e repertorio rinviano soprattutto a esperienze italiche del I secolo d.C., alcuni elementi recenziori suggeriscono di collocare i nostri pavimenti in epoca successiva, contemporaneamente alla decorazione pittorica degli stessi vani. E si vedano il tirso presente in due pannelli della *pastas*, ancora una volta più vicino a motivi documentati in mosaici del III secolo, africani, che ai precedenti ellenistici[7] e la composizione ortogonale di cerchi tangenti del vano 4 (Abb. 4), che trova un confronto puntuale su un mosaico di Orbe di età severiana[8] e che può essere accostata a schemi analoghi molto diffusi nel II e III secolo[9]. Infine, lo stesso inserimento di alcuni elementi policromi in un disegno interamente realizzato in tessere bianche e nere rinvia al repertorio musivo dell'area italiana di nuovo del II–III secolo[10]. Anche talune consonanze con pavimenti delle case di Pergamo, Mileto e Efeso sembrano appoggiare una simile datazione[11]. Il fatto, allora, che gli schemi prescelti si rifacciano essenzialmente a un repertorio di III stile appare come una chiara scelta arcaicizzante da parte delle maestranze e/o del committente.

Voluta e ricercata è sicuramente l'omogeneità che caratterizza i mosaici: lo dimostrano i rimandi interni che si rispecchiano da una stanza all'altra; il delfino del vano 3 e lo scudo di triangoli del vano 5 sono una chiara citazione degli analoghi motivi della *pastas* e forse anche la pelta davanti alla soglia del vano 4 può rifarsi a quelle del pannello settentrionale del vano 3. La stessa logica è possibile individuare nella scelta della decorazione dei portici del peristilio, una composizione di ottagoni secanti e adiacenti presente anche nel vano 2. A fronte delle corrispondenze e omogeneità riscontrate finora, a un più attento esame si palesano alcune piccole, ma forse significative, differenze. La prima riguarda un dato tecnico: mentre nei vani 1, 2, 3,

[2] Dunbabin 1999, 224 f.

[3] Scheibelreiter 2005. Non ho potuto tener conto del contributo della stessa autrice *Die Mosaiken Westkleinasiens. Tessellate des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis Anfang des 7. Jahrhunderts n. Chr.*, uscito quando il volume era ormai in bozze.

[4] Jobst 1977, 78 f.

[5] Si confrontino gli esemplari di Ercolano (Clarke 1991, fig. 27: Ercolano, Casa Sannita, I stile) e di Buccino (Johannowski 1997, fig. 4; casa distrutta nel 280 a.C.).

[6] Italica, metà-terzo quarto del II d.C. (Dunbabin 1999, tav. a col. 24); Balàca, tra II e III sec. (Palágyi 2005, 721 fig. 6); Salisburgo, primi decenni del III sec. (Jobst 1985, 58 f.).

[7] Per i confronti africani si vedano CMT II 1, 52B, 67, tav. 26–28; CMT II 2 n. 234, tav. 45. 56; Ben Abed-Ben Khader 2001, 202 fig. 5 tutti di *Thuburbo Maius* e tutti datati tra la fine del II e la metà del III secolo; per precedenti di età ellenistica si confronti un mosaico di Cos (De Matteis 2004, n. 54. 127 f., tav. 67), che però l'editrice ritiene di III–IV secolo e inserito in un pavimento tardo-ellenistico.

[8] von Gonzenbach 1961, n. 95; Orbe IV, 182–184, tav. 58.

[9] Cfr. Becatti 1961, n. 67 (sacello sul decumano) tav. 55, intorno alla metà III sec.; n. 246 (*Insula* delle Muse) tav. 29, ca. 130 d. C.; n. 221 (*Insula* delle Pareti gialle) tav. 29, ca. 130 d. C.; n. 181 (*Insula* delle Volte dipinte) tav. 29, ca. 120 d.C.; n. 144–145 (*Domus* di Apuleio) tav. 49. 51, inizi III sec.; n. 46 (*Domus* di Amore e Psiche) tav. 50. III–IV sec.; n. 403 (*Domus* del Protiro) tav. 51, seconda metà III sec.

[10] Esempi si conoscono a Taranto, Ravenna, Cividale, Milano, Reggio Emilia, Volterra: cfr. Biffino – Gaetani 2006.

[11] Scheibelreiter 2005.

4 abbiamo una densità di circa 100 tessere/dm^2, nel vano 5 i valori si attestano tra le 70 e le 80 tessere. Poiché l'ubicazione e il tipo di decorazione suggeriscono per tutti gli ambienti una stessa destinazione residenziale e di rappresentanza, non è possibile spiegare questa differenza con una diversità di funzioni. Una seconda discrepanza riguarda il repertorio ornamentale: mentre negli ambienti 1, 2, 3, 4 è presente sempre il tipo di crocetta a 4 tessere nere attorno a una bianca centrale, diffusa soprattutto tra il I sec. a.C. e il II sec. d.C.[12], nel vano 5 è usata la crocetta con petali a squadra il cui impiego si concentra soprattutto nel III secolo dell'Impero[13]. Entrambi i dati sembrano indicare due diverse fasi: una del II secolo cui riferire i mosaici 1, 2, 3, 4, e una alla fine dello stesso secolo o in quello successivo per il 5. Ma se tale ricostruzione appare perfettamente sostenibile finché ci limitiamo a esaminare i pavimenti, quando mettiamo questi ultimi in rapporto con la decorazione pittorica riscontriamo che nel vano 5 essa sembra coprire il mosaico che dunque sarebbe quanto meno in fase, se non anteriore alle pitture. Poiché queste, come ora vedremo, sembrano inquadrabili in età traianea, verrebbe esclusa l'ipotetica seconda fase. D'altra parte, da un lato sarebbe davvero difficile retrodatare i pavimenti 1, 2, 3, 4 in modo da mantenere lo scarto cronologico con il 5 e rispettare il rapporto stratigrafico tra mosaico e pittura, dall'altro la scarsa affidabilità del solo criterio stilistico, in mancanza di dati di scavo, impone una assoluta cautela[14].

La terza macrofase, la più recente, è databile ad età tardo-antica, quando la Casa dei Mosaici si dota di un nuovo ingresso nell'area sud-occidentale (vano 10) e le sono annessi una serie di ambienti di servizio posti sul lato orientale (vani 6, 11, 8) oltre a una grande struttura produttiva (il frantoio) che viene realizzata lungo il settore settentrionale dell'edificio[15].

S. Angiolillo

Le pitture[16]

Dei sei ambienti che nella Casa dei Mosaici preservano tracce di stucco parietale, due (vani 9, 10) propongono solo limitate porzioni di intonaco bianco, mentre altri quattro (vani 2–5) presentano parti – in taluni casi piuttosto consistenti – relative a ciò che resta di ornati pittorici complessi. A ciò si deve aggiungere una discreta quantità di frammenti di intonaco dipinto venuti alla luce nel corso delle attività di scavo e attualmente in corso di studio da parte dello scrivente. È necessario premettere che nel presente intervento, per evidenti motivi di opportunità, ci si limiterà all'analisi delle pitture che contraddistinguono l'ala settentrionale della struttura, rimandando per una lettura puntuale di tutti gli ornati pittorici della Casa dei Mosaici di Iasos alla pubblicazione completa dello scavo, attualmente in corso di ultimazione.

Da quanto è possibile dedurre dalla lettura dei rapporti di scavo e da un'analisi puntuale della documentazione fotografica originale, appare evidente come già al momento della loro scoperta le superfici intonacate del complesso, che ancora si proponevano per una porzione assai rilevante degli alzati, mostrassero uno stato di conservazione particolarmente critico[17]. Come annota R. Camerata Scovazzo nella sua relazione del 1970 "le pareti erano, in origine, interamente coperte da stucco dipinto. Oggi lo stucco si è staccato in numerosissimi punti e nei tratti superstiti le incrostazioni ne rendono pressoché illeggibile la decorazione"[18]. Ad una situazione che dunque si mostrava già ampiamente pregiudicata al momento dello scavo – e ulteriormente compromessa dalla collocazione topografica dell'edificio, direttamente esposto all'azione erosiva dei venti salmastri del golfo – non poteva che fare seguito un rapido degrado dei pigmenti e dei supporti pittorici, circostanza che in alcuni casi, in particolare per quanto concerne gli ambienti orientali (vani 2 e 3), ha di fatto coinciso con rilevanti fenomeni di caduta degli intonaci. A risentire maggiormente di questa condizione sfa-

[12] Si veda Rinaldi 2005, n. 34, 81 f.

[13] Cfr. Jobst 1977, H 2/SR2, fig. 80; H2/C, fig. 83; H2/SR14, fig. 133; H 2/SR 18, fig. 134–136; H 2/SR 26, fig. 167–169; e vedi in part. 91 f.

[14] Si veda per esempio il caso di un mosaico in bianco e nero da Aquileia (Fontana 2007) con confronti di I sec. d.C., nel cui strato di preparazione era una moneta postuma di Costantino.

[15] Angiolillo 2001.

[16] Dello studio delle pitture della Casa dei Mosaici di Iasos si è inizialmente occupata la Dott.ssa A. Pautasso, alla cui persona vanno i sentiti ringraziamenti degli scriventi per il lavoro svolto.

[17] Cfr. Camerata Scovazzo 1970, 9.

[18] Camerata Scovazzo 1970, 3.

vorevole, tuttavia, è stato l'ambiente a *pastas* (vano 1), le cui pareti appaiono a tutt'oggi sostanzialmente prive di intonaco. È proprio allo scopo di porre un parziale freno a questa situazione di grave criticità, di cui iniziavano a risentire in maniera evidente anche i mosaici pavimentali, che a partire dai primi anni Novanta la Direzione della Missione Archeologica ha proceduto ad operare alcuni interventi di consolidamento e di pulitura, che hanno interessato tanto gli apparati musivi quanto gli stucchi parietali. Contestualmente a questi lavori di primo restauro – compresa una restituzione grafica degli ornati pittorici del vano 5 realizzata con la tecnica dell'acquarello – si è proceduto a dotare tutta la porzione settentrionale della Casa dei Mosaici di una copertura stabile in legno e polimeri[19].

Non resta molto degli stucchi dipinti che dovevano caratterizzare i vani 2 e 3. Nel primo, peraltro già interessato antecedentemente all'intervento di scavo da un importante cedimento strutturale che ha visto coinvolta tutta l'ala orientale della casa e che ha reso necessario un complesso lavoro di restauro e consolidamento, rimangono solo esigue porzioni di intonaco dipinto (con pigmentazione superstite di tono rosaceo) a caratterizzare le pareti orientale e settentrionale del vano; nel secondo si conservano due porzioni piuttosto ampie, ma purtroppo di difficile lettura, della decorazione pertinente alla parete occidentale[20]: sopra un duplice strato di preparazione, a sua volta allettato su un piano di malta a grana grossa[21], è possibile riconoscere un partito pittorico composto da grandi specchiature in rosso, marginate da una cornice bianca. Tutto il sistema decorativo sembra impostarsi al di sopra di un'alta zoccolatura a tinta unita di tono chiaro, forse bianco[22].

È nei due ambienti più occidentali (vani 4 e 5) che si serbano i resti più considerevoli di intonaco dipinto. Delle pitture che dovevano ornare il vano 4 si preservano parti consistenti sulla parete settentrionale – integralmente conservata per tutta la porzione inferiore[23] – e su quella occidentale, soprattutto per quanto concerne l'angolo N-W dell'ambiente[24]. Di particolare interesse si presenta l'analisi delle modalità di allettamento degli strati di preparazione, modalità che peraltro mostrano assoluta analogia con quanto è riscontrabile per gli intonaci del vano 5. In apparente accordo con le indicazioni vitruviane, che sottolineano la necessità di stendere non meno di tre strati di intonaco fino oltre la sgrossatura (*cum ab harena praeter trullisationem non minus tribus coriis fuerit deformatum*)[25], al di sotto dell'intonachino è possibile riconoscere la presenza di un triplice e uniforme strato di preparazione a base di calce e sabbia così composto[26]:

1) strato di malta a grana grossa che aderisce alla muratura della parete, di colore biancastro, caratterizzato da inclusi di natura micacea e malacologica;
2) strato di malta a grana media di colore bruno;
3) strato di malta a grana fine di colore nocciola, molto depurata e con tracce di allettamento e di stesura.

Per quanto pertiene all'ornato pittorico del vano 4, esso appare costituito da uno zoccolo policromo a tre fasce sovrapposte (rosa, bianca e gialla) sopra il quale si imposta un sistema costituito da grandi specchiature verticali di tonalità rossa (Abb. 5)[27]. Tutte le partiture appaiono definite da un disegno preparatorio sottolineato mediante l'impiego di incisioni piuttosto profonde, espediente per il quale non è difficile rintracciare ampi confronti – ad esempio in area campana[28].

[19] Berti 2001, 8 f.; Manara 2001.

[20] Dimensioni massime dei due frammenti: h. 61 cm, l. 175 cm; h. 119 cm, l. 438 cm. Esigui e del tutto illeggibili appaiono i frammenti superstiti delle pareti settentrionale e orientale.

[21] L'allettamento di malta, di colore bruno e caratterizzato da una cospicua presenza di inclusi di natura micacea, pare adattarsi in prima stesura alla muratura del vano, elemento che determina uno spessore variabile dello strato, compreso tra 4 e 5 cm. Nessuna traccia apparente di precedenti fasi di intonacatura.

[22] Lo stato di conservazione delle pitture non permette una puntuale valutazione dimensionale delle specchiature. Altezza dal livello pavimentale della zoccolatura: 65 cm; spessore della cornice bianca: 3 cm.

[23] Dimensioni massime complessive: h. 75 cm, l. 75 cm.

[24] Dimensioni massime complessive: h. 94 cm, l. 75 cm. La parete orientale conserva un frammento di intonaco bianco con tracce di colore rosso (dim. max: h. 41 cm, l. 108 cm).

[25] Vitr., 7, 3, 6. Si veda sull'argomento Aletti 1951, 55–57; Borda 1958, 385 f.

[26] Lo spessore complessivo degli strati di preparazione è compreso tra 5,3 e 7,6 cm.

[27] Dimensioni complessive: h. max. 41 cm (fascia rosa), 9,8 cm (fascia bianca), 4,5 cm (fascia gialla). Non è possibile determinare le dimensioni delle specchiature.

[28] Sul disegno preparatorio a stecca si veda: Barbet – Allag 1972, 984 f.

Un analogo impianto decorativo, per quanto intrinsecamente contraddistinto da una più complessa articolazione spaziale, caratterizza anche le pitture superstiti del vano 5, di cui si conservano ampie porzioni sulle pareti orientale e settentrionale (Abb. 6). Come nel vano 4, anche le pitture di questo ambiente presentano incisioni preparatorie piuttosto profonde che delimitano lo spazio dei pannelli, delle fasce sottostanti e la suddivisione tra gli ortostati della base. Al contrario, non sono invece presenti tracce ad incisione per i motivi delle bordure a giorno all'interno dei pannelli, i cui contorni, come vedremo, si presentano semplicemente delineati a tratto. Il rinvenimento, documentato nel corso dello scavo di questo vano[29], di un buon numero di intonaci che presentavano evidenti tracce di allettamento su incannucciato rendono assai verosimile l'ipotesi che la copertura dell'ambiente dovesse essere interamente stuccata. Nella parte mediana della parete settentrionale, la presenza di frammenti anforacei allettati nello strato di malta della preparazione, più che un'esemplificazione della tecnica di isolamento idraulica citata da Vitruvio (che parla di un vero e proprio *opus* con impiego di sfiatatoi, cocciopesto e *tegulae hamatae* accuratamente impermeabilizzate con pece[30]), deve essere piuttosto interpretata come un semplice espediente finalizzato ad appianare una palese irregolarità nel filo della muratura; un sistema che peraltro appare impiegato anche nella parete settentrionale del vano 10.

Le pitture del vano 5 (Abb. 7) sono scandite nella porzione inferiore dalla presenza di un'ampia zoccolatura policroma contraddistinta da un'unica fila di ortostati marmorizzati[31]. Tra questi è verosimile riconoscere il bigio antico[32] – con buona probabilità nella variante milesia a venature bianche ricordata da Plinio[33] – tradotto dal decoratore nei pannelli neri caratterizzati da striature irregolari di tono grigio chiaro e il *marmor numidicum* (giallo antico), individuabile negli ortostati gialli venati di bianco e rosato[34]. Più difficile, anche per le peggiori condizioni di conservazione che complessivamente contraddistinguono le pertinenti porzioni di parete, appare identificare le altre marmorizzazioni pittoriche, tra le quali è opportuno ricordare una a fondo giallo morfologicamente caratterizzata da semplici colature rosse lanceolate o una seconda a fondo chiaro (forse rosaceo) contrassegnata da grosse solcature oblique. Sembra invece essere del tutto assente il cipollino rosso, ovvero il *marmor iassense*[35], le cui inconfondibili striature bianche su fondo rosso sangue paiono essere imitate in alcune zoccolature del c.d. edificio tripartito posto lungo la stoà orientale dell'agorà cittadina.

La zona mediana tra zoccolo marmorizzato e specchiature policrome è scandita dalla presenza di due fasce continue, una inferiore in nero, una superiore in bianco[36]. Quest'ultima appare inframezzata ad intervalli non regolari da sottili filetti diagonali di colore rosso e verde, realizzati mediante rapide pennellate e da interpretare verosimilmente come elementi imitanti una modanatura a rilievo in stucco. Al di sopra delle fasce, nuovamente inquadrata su fondo nero a campitura piena, troviamo la consueta serie di specchiature verticali, caratterizzate da "cornici traforate"[37] e disposte secondo una sequenza dimensionale e cromatica che sembra seguire un sistema coerente: così, ad esempio, lungo la parete settentrionale, l'unica che – quantomeno nella porzione inferiore – si presenta interamente conservata da angolo ad angolo, la successione dei pannelli prevede la presenza di due mezze specchiature bianche riquadrate in ocra ai lati estremi, due gialle riquadrate in rosso in posizione mediana, due rosse riquadrate in bianco nella parte più interna; un settimo pannello, di cui peraltro non rimane traccia alcuna, doveva occupare verosimilmente l'area centrale della

---

29 Cfr. Camerata Scovazzo 1970, 4.

30 Vitr., 7, 4, 2: *„deinde insuper erectae hamatae tegulae ab imo ad summum ad parietem figantur, quarum interiores partes curiosius picentur, ut ab se respuant liquorem"*. Cfr. Croisille 2005, 284–286. Sull'argomento, in generale si veda Barbet – Allag 1972, 957.

31 L'altezza complessiva dello zoccolo marmorizzato va da 35 cm (angolo N/O) a 23 cm (angolo N/E). La larghezza dei pannelli appare irregolare. In generale, sull'imitazione dei marmi nella pittura parietale romana si veda: Eristov 1976; Eristov 1979. Per i marmi colorati di età imperiale si veda: Gnoli 1988; Borghini 1989; De Nuccio – Ungaro 2003.

32 Gnoli 1988, 179 f.; Borghini 1989, 159.

33 Plin. *NH*, 36, 172. Cfr. Borghini 1989, 158 f., n. 16.

34 Borghini 1989, 214 f., n. 65.

35 Borghini 1989, 207, n. 59. Appare forse opportuno sottolineare che l'impiego del marmo cario acquista una sua importanza solo a partire dal III sec. d.C., per divenire poi massiccio nel corso del IV. Le prime importazioni, tuttavia, giungono in occidente già in età Flavia (Gnoli 1988, 243–245).

36 Dimensioni complessive: h. 11 cm (fascia nera); 12 cm (fascia bianca). La larghezza corrisponde a quella dell'intera parete.

37 Cfr. Salvadori 2006, 266.

parete[38]. Labili, ma comunque leggibili, sono anche le decorazioni a giorno pertinenti alle bordure interne delle specchiature, che risultano essere essenziali per un corretto inquadramento cronologico delle pitture. Tra queste, che trovano peraltro ampio confronto in area campana[39], è possibile riconoscere con certezza almeno tre temi:

a) motivo realizzato in rosso su fondo giallo (Abb. 8). Il tema contraddistingue il secondo pannello da sinistra della parete settentrionale e appare composto da un motivo a tre foglie e due puntini inquadrato da una cornice semplice continua; il riquadro d'angolo è occupato da una rosetta puntiforme, mentre un rametto con sette foglioline è posto orizzontalmente in corrispondenza dell'angolo esterno della cornice[40]. Questo motivo, non solo in relazione a bordure a giorno, appare più volte utilizzato ad Efeso (ad esempio nella Hanghaus 2[41]) anche in schemi più articolati e come cornice decorativa per porte e passaggi;
b) motivo realizzato in bianco (Abb. 9) e che possiamo in maniera assai generica ricondurre al tipo 131 nella classificazione Barbet[42]. Esso è costituito da uno schema a tre quarti di cerchio affrontati in alternanza e caratterizzati da una rosetta centrale, il tutto inquadrato da una doppia cornice continua. Il tema, che contraddistingue le specchiature mediane a fondo rosso della parete settentrionale del vano e che trova la propria matrice nel tardo IV stile campano (ad esempio nella parete Est del triclinio invernale della Casa di Marco Lucrezio Frontone[43] o all'*oecus* 14 della Casa del Colonnato Tuscanico di Ercolano[44]), vede il suo confronto più puntuale nella decorazione parietale della Hanghaus 2 di Efeso[45], e più in particolare nella fase 2 della Wohneinheit 4[46], dove questo motivo decorativo è presente nelle bordure che delimitano il celeberrimo pannello con la figura di Socrate[47].
c) motivo costituito da un tema "a graffe" alternate[48] (Abb. 10) che racchiudono semirosette puntiformi all'interno di una cornice continua. Utilizzato in rosso su fondo giallo per la bordura del pannello mediano-sinistro della parete settentrionale e in modo inverso per il pannello Nord di quella orientale, il motivo si differenzia esclusivamente per la resa della cornice continua che nel primo caso appare semplice, nel secondo raddoppiata. In entrambi i pannelli il riquadro d'angolo appare occupato da una rosetta puntiforme con cerchietto centrale, mentre un rametto con sette foglioline è posto in corrispondenza di ogni angolo esterno della cornice a giorno. Anche questo motivo, pur trovando confronti in ambito campano (ancora a Pompei, ad esempio, nella parete Sud del tablino 4 della Casa dell'Efebo[49]), vede nuovamente il suo parallelo più serrato nelle bordure che contraddistinguono gli ornati parietali di seconda fase della Wohneinheit 4 della Hanghaus 2 di Efeso, dove esso peraltro – proprio come nel caso di Iasos – appare impiegato in duplice cromia (giallo e celeste)[50].

---

[38] Larghezza complessiva delle specchiature: 21 cm (pannelli bianchi); 72 cm (pannelli gialli). Le lacune del partito pittorico nella zona mediana della parete non permette di definire la larghezza reale dei pannelli rossi. Il pannello giallo posto a destra della parete Nord sembrerebbe chiudersi a 141 cm dal suo bordo inferiore, indicando in tale misura l'altezza complessiva delle specchiature.

[39] Queste bordure non sembrano rientrare nelle tipologie del IV stile in Gallia (Barbet 2008, 188) o Spagna (Abad Casal 1982).

[40] Il motivo (l. max. della cornice 4,8 cm) non trova un preciso confronto nella classificazione della A. Barbet, anche se si può avvicinare ai tipi di bordure indicati dalla studiosa con i numeri 30 e 33 (Barbet 1981, 949–953, tipi 30, 33, fig. 5–6).

[41] Può essere il caso degli ambienti H2/SR15 Ostwand (Strocka 1977, 72 Abb. 127), H2/SR 19–20 (Strocka 1977, 75 Abb. 137), H2/SR 26 (Strocka 1977, 84 Abb. 396).

[42] L. max. della cornice 11 cm. Barbet 1981, 987 tipo 131 fig. 30.

[43] Pappalardo 2009, 148.

[44] Gli esempi possono essere molteplici: è il caso della "parete con Narciso" (inv. 9701) della Casa delle Vestali di Pompei, forse proveniente dall'ambiente 5A e ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Pompei VI, 1, 7, 47, fig. 83. Cfr. Taylor 2008, 67 n. 36; Bragantini – Sampaolo 2009, 138 f.).

[45] In generale per gli ornamenti pittorici della Hanghaus 2 di Efeso: Strocka 1999; Strocka 2002; Zimmermann 2005; Zimmermann 2007.

[46] Zimmermann – Ladstätter 2010, 78.

[47] Strocka 1977, 94 f., Abb. 194–197; Zimmermann – Ladstätter 2010, 83–85.

[48] L. max. della cornice 11 cm. Per il motivo, definito anche tête-bêche, cfr. Barbet 1981, 921 f. tipo 47a, in particolare fig. 12.

[49] Pompei I, 7. 11 f., in part. 632, fig. 20–21.; Barbet 1985, fig. 145. Nel caso specifico le pareti sono a fondo bianco. Significativa la decorazione del cubicolo 9, che presenta pannelli delimitati da bordure a giorno e zoccolo inferiore con specchiature marmorizzate (Pompei I, 7, 11, 640, fig. 35–36.).

[50] Strocka 1977, 94 f., Abb. 193.

Sono proprio queste chiare assonanze, unitamente a una similitudine generale nella costruzione del partito decorativo, a suggerire una sostanziale corrispondenza cronologica tra gli ornati pittorici del vano 5 della Casa dei Mosaici di Iasos e gli omologhi efesini, datati ad età tardo-traianea[51]. Essi si verrebbero pertanto a iscrivere nel gusto sobrio tipico di questa fase culturale[52], caratterizzata da una tassonomia oltremodo semplificata degli spazi, dalla presenza di pannelli marginati da fasce dipinte o rilevate e da un repertorio di motivi decorativi minori assai limitato, un'evidenza che peraltro sembra riproporre il problema dell'esistenza e della circolazione di cartoni e di maestranze specializzate nella decorazione parietale nella zona costiera microasiatica.

M. Giuman

Bibliographie

Abad Casal 1982 — L. Abad Casal, Pintura Romana en España (Alicante 1982).

Aletti 1951 — E. Aletti, La tecnica della pittura romana e l'encausto (Roma 1951).

Angiolillo 2001 — S. Angiolillo, Un impianto per la lavorazione dell'olio a Iasos, in: G. Tore, Architettura arte e artigianato nel Mediterraneo dalla Preistoria all'Alto Medioevo, Tavola Rotonda Internazionale in memoria di Giovanni Tore, Cagliari 17–19 dicembre 1999 (Oristano 2001) 339–352.

Barbet 1981 — A. Barbet, Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompei, MEFR 93, 1981, 917–998.

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture murale en Gaule Romaine (Paris 2008).

Barbet – Allag 1972 — A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFR 84/2, 1972, 935–1069.

Becatti 1961 — G. Becatti, Mosaici e Pavimenti Marmorei, Scavi di Ostia IV (Roma 1961).

Ben Abed-Ben Khader 2001 — A. Ben Abed-Ben Khader, Ateliers de mosaïque à Thuburbo Majus (Tunisie), in: D. Paunier – C. Schmidt (eds.), Actes du VIIIème Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique et Médiévale (Lausanne 2001) 201–215.

Berti 1983 — F. Berti, I mosaici di Iasos, in: R. Farioli Campanati (ed.), Terzo Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico, Ravenna, 6–10 setembre 1980 (Ravenna 1983) 235–246.

Berti 2001 — F. Berti, La campagna 2000, BIasos 7, 2001, 5–12.

Biffino – Gaetani 2006 — A. Biffino – S. Gaetani, Taranto. Nuovi pavimenti musivi dall'area di Villa Peritato, in: C. Angelelli (ed.), Atti dell'XI colloquio dell'AISCOM, Ancona 16–19 febbraio 2005 (Tivoli 2006) 489–500.

Borda 1958 — M. Borda, La pittura romana (Milano 1958).

Borghini 1989 — G. Borghini (ed.), Marmi antichi (Roma 1989).

Bragantini – Sampaolo 2009 — I. Bragantini – V. Sampaolo (eds.), La pittura pompeiana (Roma 2009).

Camerata Scovazzo 1970 — R. Camerata Scovazzo, Punta Sud. Casa di Nord/Est, relazione di scavo dattiloscritta, 1970, Archivio della Scuola Archeologica Italiana di Atene.

Clarke 1991 — J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy. 100 B.C.–A.D. 250, Ritual, Space, and Decoration (Berkeley 1991).

CMT II 1 — M. Alexander – A. Ben Abed – S. Besrour-Ben Mansour – D. Soren, Thuburbo Majus. Les mosaïques de la region du Forum (Tunis 1980).

CMT II 2 — A. Ben Abed-Ben Khader – M. Ennaïfer – M. Spiro – M. Alexander – D. Soren, Thuburbo Majus (Tunis 1985).

Croisille 2005 — J.-M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005).

De Matteis 2004 — L. M. De Matteis, Mosaici di Cos (Atene 2004).

De Nuccio – Ungaro 2003 — M. De Nuccio – L. Ungaro (eds.), I marmi colorati della Roma imperiale (Venezia 2003).

Dunbabin 1999 — K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World (Cambridge 1999).

Eristov 1976 — H. Eristov, Un algorithme appliqué à la classification des imitations de marbre dans la peinture pompéienne, MEFR 88, 1976, 707–717.

Eristov 1979 — H. Eristov, Corpus des faux-marbres peints à Pompéi, MEFR 91, 1979, 693–771.

Fontana 2007 — F. Fontana, Aquileia. Nuove acquisizioni, in: C. Angelelli (ed.), Atti del XII colloquio dell'AISCOM, Padova 14–17 febbraio 2006 (Tivoli 2007) 77–88.

Gnoli 1988 — R. Gnoli, Marmora romana (Roma 1988).

Gonzenbach 1961 — V. von Gonzenbach, Die römischen Mosaiken der Schweiz (Basel 1961).

Jobst 1977 — W. Jobst, Römische Mosaiken aus Ephesos I. Die Hanghäuser des Embolos, FiE VIII/2 = Corpus der antiken Mosaiken Kleinasiens 1 (Wien 1977).

[51] Strocka 1977, 43–45; Strocka 1999; Zimmermann – Ladstätter 2010, 78.

[52] Sui caratteri della pittura d'età traianea si veda, tra i tanti, Borda 1958, 91–93.

Jobst 1985 — W. Jobst, Antike Mosaikkunst in Österreich (Wien 1985).

Johannowski 1997 — W. Johannowski, Osservazioni sui mosaici in tessere e sui cocciopisti con tessere più antichi, in: R. M. Bonacasa Carra – F. Guidobaldi (eds.), Atti del IV colloquio dell'AISCOM, Palermo 9–13 dicembre 1996 (Ravenna 1997) 581–594.

Ling 1991 — R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Manara 2001 — M. Manara, La copertura della Casa dei Mosaici, Biasos 7, 2001, 15 f.

Palágyi 2005 — S. Palágyi, Die in der Villa rustica von Baláca bekannten Motive als Grund der Datierung der Mosaikfußböden von Pannonien, in: H. Morlier (ed.), La mosaïque gréco-romaine. Actes du IXème colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale organisé à Rome 5–10 novembre 2001, CEFR 352 (Rome 2005) 713–723.

Pappalardo 2009 — U. Pappalardo, Affreschi romani (Verona 2009).

Rinaldi 2005 — F. Rinaldi, Verona (Roma 2005).

Salvadori 2006 — M. Salvadori, L'evoluzione del "quarto stile" in Cisalpina e nelle province, in: I. Baldassarri – A. Rouveret – A. Pontrandolfo (eds.), Pittura Romana (Milano 2006) 259–275.

Scheibelreiter 2005 — V. Scheibelreiter, Die Anfänge römischer Mosaikunst in Westkleinasien, in: H. Morlier (ed.), La mosaïque gréco-romaine. Actes du IXème colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale organisé à Rome 5–10 novembre 2001, CEFR 352 (Rome 2005) 761–773.

Strocka 1977 — V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Wien 1977).

Strocka 1999 — V. M. Strocka, Taberna H 2/45 und die Chronologie der Fresken von Hanghaus 2, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposions Wien 1995, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 302 = AF 1 (Wien 1999) 515–520.

Strocka 2002 — V. M. Strocka, Die Fresken von Hanghaus 2 – Ein Vierteljahrhundert später, ÖJh 71, 2002, 285–298.

Taylor 2008 — R. Taylor, The moral Mirror of Roman Art (Cambridge 2008).

Trudu 2006 — E. Trudu, Atriis Graece quia non utuntur neque aedificant. Tipologie abitative di età ellenistica e romana in Eolia, Ionia e Caria, AnnCagl N. S. 24 (LXI), 2006, 25–54.

Zimmermann 2005 — N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 4, in: H. Thür (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4, Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105–131.

Zimmermann 2007 — N. Zimmermann, Eine „römische" Malerei in Ephesos. Westlicher Einfluss auf lokale Dekorationssysteme im Hanghaus 2, in: M. Meyer (Hrsg.), Neue Zeiten – neue Sitten. Zu Rezeption und Integration römischen und italischen Kulturguts in Kleinasien, Wiener Forschungen zur Archäologie 12 (Wien 2007) 143–154.

Zimmermann – Ladstätter 2010 — N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis byzantinisches Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, planimetria complessiva
Abb. 2: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 5, panoramica da Sud della decorazione musiva
Abb. 3: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, campagna di scavo 1970, vano 2 visto da Nord-Ovest
Abb. 4: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 4, panoramica da Sud della decorazione musiva
Abb. 5: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 4, particolare dei motivi ornamentali (angolo N/O)
Abb. 6: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 5, panoramica della parete Nord
Abb. 7: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 5, schema grafico in scala dei partiti decorativi della parete Nord
Abb. 8: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 5, parete Nord, particolare dei motivi delle bordure (tema a)
Abb. 9: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 5, parete Nord, trascrizione grafica dei motivi delle bordure (tema b)
Abb. 10: Iasos di Caria, Casa dei Mosaici, vano 5, parete Est, particolare dei motivi delle bordure (tema c)

Simonetta Angiolillo – Marco Giuman
Università degli studi di Cagliari
Facoltà di Studi Umanistici
Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Piazza Arsenale, 1
I – 09124 Cagliari

Sarah Lepinski

A diachronic perspective of Roman paintings from ancient Corinth, Greece: Period styles and regional traditions*

(Taf. LXVI–LXVII, Abb. 1–9)

Abstract

Le site de Corinthe abrite une vaste quantité de peintures romaines dont la chronologie est certaine. Datées entre le premier et le quatrième siècle de notre ère, ces peintures ornaient des bâtiments publics, domestiques et funéraires situés dans la ville et aux alentours. Une étude de l'ensemble révèle une évolution distincte. Les peintures corinthiennes du premier siècle reflètent l'emploi des techniques et de l'iconographie italique après sa fondation en tant que *Corinthiensis Colonia Laus Iulia* en 44 avant J.-C. Les conventions italiques indiquent les liens artistiques étoits entre Corinthe et l'ouest et suggèrent l'activité d'artisans venus d'Italie dans la ville durant cette période.

Etonnamment, après le début du deuxième siècle, les peintures corinthiennes subissent des changements radicaux indiquant une cessation de liens artistiques directs avec l'ouest, une situation qui semble se maintenir jusqu'au IVe siècle. Certains aspects spécifiques de technique et de matériaux dans les peintures plus tardives à Corinthe manifestent des affinités avec la peinture grecque hellénistique antérieure: il y a donc un changement dans les liens artistique avec les ateliers locaux de la Méditerranée au II^e siècle après J.-C.

Du point esthétique, cependant, les peintures les plus récentes de Corinthe, des II et III^e siècles, possèdent de profondes affinités stylistiques et iconographiques avec la peinture italique antérieure. En fait, certaines peintures de Corinthe paraissent classiques ou traditionnelles lorsqu'on les campare aux groupes de peintures contemporaines provenant de sites romains à la fois dans l'ouest italique et en Méditerranée orientale. La popularité des styles classiques est également évidente dans les ensembles sculpturaux de Corinthe à la même période. Considérées dans leur ensemble, les particularités visuelles des peintures plus récentes et des sculptures de Corinthe reflètent les goûts des clients locaux et révèlent les compétences acquises des artisans romains actifs à Corinthe.

Cette communication présente deux phases de la peinture romaine à Corinthe: la plus ancienne correspond stylistiquement et chronologiquement à la peinture Pompéienne. Les exemples plus récents à la période tardive, révèlent une préférence durable pour les formes romaines rendues dans un style naturaliste et relient, d'un point de vue artistique, Corinthe à d'autres grandes métropoles d'Asie Mineure à cette époque.

Corinth preserves a large corpus of securely dated paintings that once decorated civic, domestic, sacred and funerary structures in and around the Roman city (Abb. 1). The paintings range in date from the 1st century BC to the 4th century AD and their representations draw from a standard Graeco-Roman visual reperto-

* Many thanks to N. Zimmermann and the AIPMA committee members for the great care with which they organized and carried out a very successful congress in Ephesus. I also wish to thank Corinth excavations and the American School of Classical Studies for the opportunity to work with these paintings. I am particularly indebted to Ch. Williams for sharing his time and expertise on Roman paintings and for his permission to study the paintings from the area east of the Theatre. A. Barbet, F. Monier and A. Coutelas were incredibly helpful in the consolidation of the vertical vegetal scheme (*candelabrum*) during their visit to Corinth in 2005. I would also like to express my gratitude to the Department of Greek and Roman Art at the Metropolitan Museum of Art for their warm welcome and support during my time as a Fellow and to J. R. Mertens and Y. Croizat-Glazer for their help with the text of the summary published here; any errors or misjudgments are solely my responsibility.

ry, including large-scale figural, floral, geometric and architectural motifs within framed ensembles[1]. For instance, masonry-style paintings covered the walls in the eastern rooms of the South Stoa, dating to the later 1st century BC, and large-scale venatorial scenes encircled the *cavea* wall of the Roman Theater in the 3rd century AD[2].

The large size of the corpus as well as its long chronological span presents an unparalleled opportunity to observe how painting practices change over time in a Roman provincial capital in the central Mediterranean. Drawing from an intensive visual and contextual study of the paintings along with chemical analyses of examples from specific buildings, this paper offers a diachronic perspective of Roman painting in Corinth[3]. This perspective reveals a complex pattern in painting practices that demonstrates shifting artistic influences and interchange during these centuries.

The early 1st century Corinthian paintings demonstrate a complete adoption of Italic painting techniques and iconography following its founding as *Colonia Laus Iulia Corinthiensis* in 44 BC. These Italic traits are strikingly different from those preserved in earlier Hellenic painting at Corinth. Paintings from Classical Greek and Hellenistic buildings at Corinth (to the extent that we can tell at present) are executed on thin and hard mortar layers, whereas Roman paintings employ thick layers, in which the penultimate layer usually contains transparent aggregates, such as quartz or marble flakes[4]. The latter plaster technology is associated with fresco (wet) painting practice and was known in the pre-Roman Mediterranean, but was only widely employed in late Hellenistic Delos and in late Republican Campania and Rome[5]. It was not used at Corinth, however, until the city became a Roman colony[6].

Stylistically and iconographically, the early 1st century AD paintings from Corinth also show close affinities with Italic painting. Both C. Williams and L. Gadbery have discussed stylistic connections between paintings from the series of buildings in the area to the east of the Theater and examples in Campania[7] (Abb. 1). One example of many is an early 1st century architectural scheme with a Corinthian capital, an elaborate epistyle and a painted egg-and-dart moulding (Abb. 2). The capital, which is one of five preserved, is executed in perspective on a scarlet red ground; the white acanthus leaves are set against a bright-blue *kalathos*, on which they cast black shadows[8]. As L. Gadbery has noted, the capital displays affinities with those preserved in Campanian paintings, in particular late Second Style paintings from Boscoreale[9]. Despite the more modest rendering of the column and capital from the area east of the Theater, close stylistic affinities between the Corinthian scheme and the example from Boscoreale suggest a direct artistic connection between Campania and Corinth in the early first century[10].

---

[1] Corinthian wall paintings in civic and religious buildings. Roman Forum area: Julian Basilica, Weinberg 1960, 31–57. 80 f.; South Stoa, Broneer 1954, 100. 134 f.; Southeast Building, Meggiolaro *et al.* 1995; 1997; Pappalardo 2000; Central Shops, Scranton 1951, 114; Williams – Zervos 1986, 37; Peirene Fountain, Duell 1964, 110–115; Robinson 2001, 18–26, Robinson 2011, 601–615; *Odeum*, Broneer 1932, 62 f.; Theater, Stillwell 1952, 87–98 (venatorial scenes), Williams – Zervos 1984, 97. 104–106 (erotes frieze and associated schemes), Williams – Zervos 1986, 150 f.; Williams – Zervos 1988, 112 f.; Sturgeon 2004 (dating of phases); East of the Theater, Williams – Zervos 1984, 104–107; Williams – Zervos 1986, 139 f. 145 f. 150 f. 156. 158; Williams – Zervos 1988, 112 f. 118 f. 123. 129; Williams – Zervos 1989, 13–19; Williams 2005, 236–242; Gadbery 1993; Hykin 1993. North of the city: Fountain of the Lamps, Wiseman 1972, 13. 17; Corinthian wall paintings in domestic structures: Roman Villa at Kokkinovrysi (Shear Villa), Shear 1930; Panayia Field *Domus*, Sanders 1999, Stirling 2008, Lepinski 2008. Painted Tombs: Painted Tomb, Robinson 1963, 77–80; Robinson 1965, 293 fig. 20; Tomb with Painted Walls: Shear 1931, 424–441; Charitonidis tomb, Charitonidis 1966, 122; Pallas tomb, Pallas 1969, 121–134; Pallas 1975, 1–19.

[2] Broneer 1954, 100. 134 f.; Stillwell 1952, 87–98.

[3] Lepinski 2008; Lepinski – Brekoulaki 2010.

[4] Pappalardo 2000, 351 footnote 12; Strocka 2007, 304 footnote 3. See also Klinkert 1957, 124; Barbet – Allag 1972, 969–970; Mora *et al.*1984.

[5] Kakoulli 2009, 27–34.

[6] Corinth seems not to have participated within the same artistic and cultural networks as Athens and Delos in the 1st century BC.

[7] Gadbery 1993, 51 f.; Williams – Zervos 1988, 123.

[8] The paintings were found in fill deposits in and around the north-south street to the east of the Theater. Williams – Zervos 1988, 123 pl. 40.

[9] Gadbery 1993, 52 fig. 3. In particular those from the west and east walls of *cubiculum* M in the Villa of *P. Fannius Synistor*. Color illustration in Anderson 1987 fig. 27; Bergmann 2010 fig. 55–56.

[10] Gadbery 1993, 52 f.

Two additional Corinthian schemes dating to the early 1st century further illustrate close artistic links to Italic workshops. The first example depicts a pair of swimming dolphins, again from the area east of the Theater, that shows close compositional and stylistic affinities with Campanian examples[11] (Abb. 3). A second scheme consists of a decorative frieze with alternating rosettes and palmettes on a yellow-ochre band; the frieze originally decorated an early 1st century house in Panayia Field at Corinth[12] (Abb. 4). It is associated with a number of motifs including framed lotus blossoms, pendant rosettes, a water bird and encrusted columns. Comparable friezes with variations of alternating palmettes, lotus blossoms, and rosettes are common in Third Pompeian Style ensembles in Campania and elsewhere, particularly in rooms that contain Egyptianizing themes[13]. Many of these schemes date to the end of the 1st century BC[14]. The Corinthian scheme was painted at least fifteen years later; this temporal discrepancy illustrates a measured rate of diffusion for the transference of the Italic motifs to Corinth. Similar patterns in the dispersion of practices and the adoption of Italic motifs in paintings are apparent in other provinces, in particular in Gaul, where Second and Third Pompeian style schemes were integrated into paintings soon after their wide application in Campania and Rome[15].

The nature of this diffusion is not completely understood, but in general the movement of artisans (and with them pattern books, materials, and tools) is undoubtedly related to the expansion of colonial cities in the first part of the 1st century AD and the extensive commissions that likely resulted from building programs. The clear artistic connections between Corinth and Italy certainly suggest the presence of Italian painters (or painters trained in Italy) in the city during this time, a situation that is further supported by the existence of Italian masons at Corinth in the first generations following its foundation as a Roman colony[16]. The relationship between 1st century Corinthian paintings and the significantly earlier Campanian examples underscores the importance of archaeological data in the dating of Roman paintings and cautions against the easy application of dates to provincial paintings on the single basis of stylistic or compositional similarities to those from Campania. In part, the wide-applicability of Third Pompeian Style motifs fostered their long endurance in provincial paintings, and in the case of Corinth, long-lived styles were also likely sustained by workshops set up by Italian-trained painters who relocated to Corinth (or its proximity) and catered to its community of patrons that grew in size and wealth during the 1st century.

At the end of the 1st century AD painting practices change at Corinth; the later 1st century and early 2nd century paintings show strikingly different technical and material characteristics from those employed in the earlier 1st century paintings. The most recognizable change is found in mortar techniques. The new technique employs a very thin final layer of plaster (intonaco) on which the pigments have been applied in a secco or tempera technique. Ongoing chemical analyses of the paintings (with chromatography) have distinguished binders, but have yet to identify specific proteins such as egg or gum arabic[17].

There is also a change in pigment-use at this time, which is particularly identifiable in the use of the vibrant and less-accessible pigments such as cinnabar and Egyptian blue. Both pigments are used liberally as backgrounds in earlier 1st century paintings but were employed only for details in later representations. Economic factors may have dictated the change in mortar techniques at Corinth and interrupted the trade of specific pigments. Certainly thinner layers of plaster require fewer materials and less preparation time, although

[11] Williams – Zervos 1988, 118 pl. 38b footnote 24. One of many such schemes is from *oecus* 62 in the Casa di Rufo at Pompeii (Aoyagi – Pappalardo 2006, 383). I wish to thank Ch. Williams for bringing the similarities between these figures to my attentenion.

[12] The paintings were found in fill deposits beneath the floors of the third century *Domus* in Panayia Field and are associated with *in situ* paintings preserved on a leveled wall beneath Room A11.

[13] For other similar friezes see Ehrhardt 1987, Taf. 108–118 and especially those from Casa del Bell' Impluvio (I 9, 1) 74–76. Taf. 166–187. Paintings from the Imperial Villa at Boscotrecase, now in the Metropolitan Museum of Art in New York City, preserves vivid examples. See Blanckenhagen – Alexander 1990, pl. 6–7 for a similar entablature frieze, pl. 65.6 for a stylized palmette on bright green ground, and pl. 21 for a comparable frieze on the north wall of room 16.

[14] The paintings from Boscotrecase are dated to the beginning of the last decade of the 1st century BC. Blanckenhagen – Alexander 1990, 3.

[15] Barbet 1982, 54; Barbet 1983, 164 f.; Barbet 1987. As A. Barbet's work shows, however, different regions and cities reveal different patterns of adoptions and integration of Italian painting practices and visual influence.

[16] Shoe 1964, 300–303; Millis 2010 for consideration of other crafts in the early Roman colony at Corinth.

[17] Lepinski – Brekoulaki 2010.

this mortar technique may also result from the more common use of mud brick in walls at Corinth in the late 1st century[18]. In terms of pigments, similar patterns to those at Corinth are apparent in the use of cinnabar in contemporary paintings in Italy and Gaul. In her study of paintings in Gaul, A. Barbet associates the limited use of cinnabar in later 1st century paintings as an indicator of Italian practice. She suggests that the decline in the use of cinnabar is due to fluctuations in commercial and trade patterns at this time[19].

The use of madder lake and lead white as pigments in the 2nd and 3rd century paintings further illustrates shifting painting practices at Corinth. Lead white is particularly prevalent in a series of figural paintings from Building 7 in the area east of the Theater as seen in the background of an *Eros* from the series[20] (Abb. 5). The use of these two pigments are significant because both madder lake and lead white are common in Greek Hellenistic painting tradition (both in mural paintings and grave *stelae*) but are not found in the early Roman paintings at Corinth[21]. These pigments are not compatible with fresco painting techniques, which necessitates the application of multiple layers of lime plaster and therefore their use is inextricably linked with the change in plaster[22]. These technical changes demonstrate that Corinthian artistic relations likely shifted or expanded to local and/or regional centers in Roman Greece (or in the eastern Mediterranean at large) after the turn of the 1st century, thereby integrating facets of earlier Hellenistic painting traditions into current painting practices; whether this shift reflects economic and/or political circumstances or was a result of other factors awaits further research.

While there is a break in technical practices in the early 2nd century AD at Corinth, aesthetically, the later paintings maintain stylistic and compositional affinities with western types. As is evident in the adeptly painted *Eros*, Corinthian workshops are active and Corinthian patrons continue to invest in extensive decorative programs during the 2nd and 3rd centuries AD. Later figural paintings from a 3rd century *Domus* in Panayia Field also show close stylistic and compositional similarities with Roman types (Abb. 6). Two painted Victories originally stood on the northern wall of Room A12 and were part of an extensive painted program, which includes a maenad as well as floral and vegetal decorative schemes.

The Victories, which are approximately one-third life size, are painted in an expressive, quick and deft manner; each carries a palm frond and a wreath[23]. In general their pose and other aspects, such as their corporality and the movement of their garments, are reminiscent of earlier painted Victories in Campania and Rome. Certain visual characteristics, however, such as their round 'Severan' eyes and associated illusionistic cornices place them alongside contemporary later 2nd or 3rd century paintings in Rome and Campania[24]. Nonetheless, when compared to contemporary painted Victories from sites throughout the Roman world, they appear strikingly classicizing or traditional[25]. The Corinthian Victories, instead, find close affinities with contemporary Roman sculptures from Corinth.

For example, a sculpted Victory that originally decorated the South Basilica in the 2nd century AD closely resembles the painted Victory in terms of general stance, with her outstretched arms, and garments[26]

[18] The walls of the *Domus* in Panayia Field and the upper walls in Buildings 5 and 7 in the area east of the Theater were constructed of mud brick pisé rather than stone masonry and the lower walls of these buildings in the area of the Theater were constructed of *poros* blocks and *opus africanum* brickwork. Gadbery 1993, 54; Williams – Zervos 1984, 107.

[19] Barbet 1990, 260. See also R. Gee in this volume.

[20] Lepinski – Brekoulaki 2010. Portable XRF analysis of the figure identified both calcium carbonate white and lead white, which was used in substrate and mixed with other pigments. The figural program in Building 7 is dated to around or slightly after 100 AD. Williams 2005, 237 and personal communication. C. K. Williams' publication of these paintings is forthcoming.

[21] Lepinski – Brekoulaki 2010; Kakoulli 2009, 44. 80 (see also bibliography therein).

[22] Kakoulli 2009, 44. Plin, HN 35, 49.

[23] The Victory painted on a red ground is illustrated here. The second Victory is rendered on yellow ground. Sanders 2005 fig. 16.3.

[24] For one example of many in Rome see the paintings in the building under S. Crisogono (Piazza Sonnino), now in the Musei Comunali, De Vos 67, 1, 2. See also Mielsch 2001, Abb. 128 and footnote 6 for paintings in the *Cryptoporticus* in the Via Friuli in Rome.

[25] Rome: Victory from room 28 in the 2nd century villa beneath S. Sebastiano, Mielsch 2001, Abb. 110; Wirth 1934, 89–91 Taf. 19–20; Painted Victories from Room E in the catacomb of Via Latina, Ferrua 1960, 59 tav. 45. Spain: Mérida (Badajoz) Victory from House of the *Mitraeum*, Barbet 1984, 72. North Africa: Dar Buc, Ammèra, Roman villa, Augrigemma 1962, tav. 43. Syria: Dura Europos from Bath, Kohlmeyer – Strommenger 1982, no. 194.

[26] This sculpture is one of a pair that decorated the South Basilica (S1932). Broneer 1935, 68 pl. 20c; Weinberg 1960, 73 f. 76 pl. 46.1; Ridgway 1981, 435 footnote 57.

(Abb. 8). Like the painted Victories, the sculpted version wears a high-girted *chiton* that covers her breasts and that exposes her right leg as she moves forward[27]. While it cannot be securely determined that the paintings were modeled after large-scale sculpture (for small-scale media like lamps and coins may have also served as sources of visual influence) it is compelling to posit that the artisan and/or homeowner of the *Domus* in Panayia Field found inspiration from the city's visual landscape.

In light of the topic of this colloquium 'Ancient Painting between Local Style and Period Style', a diachronic perspective of the technical and aesthetic characteristics of Corinthian paintings demonstrates a dynamic pattern of artistic influences from the 1st to the 3rd centuries AD. In summary, Corinth's painting practices and artistic tastes follow Italic trends following its foundation as a colony in 44 BC; Campanian period-styles are represented in Corinthian painting at least a decade later than their popularity in the cities around the bay of Naples. Corinth, which was a thriving mercantile center and the provincial capital of Achaia, maintained this western cultural link for more than a century, throughout a period of intense growth, both in terms of city-building (architecturally and politically) and economic interaction. In the late 1st century, changes in painting techniques and material-use show a break, technically, from western practices and a connection with local (and/or regional) Hellenic traditions. Corinthian painters remained active and skilful through at least the 3rd century, and classicizing aspects in the paintings, both in terms of style and composition, which are likely drawn from local monuments or widely circulating visual types, characterize Corinth's regional (or local) style in the 2nd and 3rd centuries AD.

While these characteristics distinguish Corinthian painting from most contemporary examples, Corinth's traditional tastes are not completely unique; similar continuities in classicizing styles are also seen in the large urban centers of Ephesus and Zeugma, as well as Aphrodisias, where classicizing artistic traits are preserved well into the 6th century[28]. This shared aesthetic connects Corinth to an Eastern Mediterranean artistic and cultural network in these centuries. One final scheme illustrates the extent of these connections. A vertical vegetal motif (or stylized *candelabra*) that decorated the medial zone separating panels in Room A11 in the *Domus* finds very close parallels with contemporary schemes in Ephesus and Zeugma (Abb. 9). The schemes share general compositional characteristics, such as the dark (black or dark green) vegetal motif in the intermediary panel on a white ground with corresponding black, red and green framing lines[29]. The variation of stylistic execution among these examples, however, which is seen even in the contemporary schemes from different houses at Zeugma, shows a diversity of artistic conception that is a hallmark of later Roman painting[30]. These schemes draw from a widespread decorative type, well evidenced in earlier Roman paintings both in Italy and the provinces, but they are painted according to local tastes by local artisans and workshops[31]. The overall compositional similarities between the schemes demonstrate both the longevity of certain visual schemes and the common visual culture shared by metropolitan centers in the later middle imperial Mediterranean. These connections do not establish "direct" artistic interaction between painters in these regions in the 2nd and 3rd centuries, although continued research into other modes of cultural interaction(s), such as political and economic interchange, will further elucidate such questions.

Bibliographie

Anderson 1987/1988 — M. L. Anderson, Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art Bulletin 45, Winter 1987/1988.

Aoyagi – Pappalardo 2006 — M. Aoyagi – U. Pappalardo, Pompeii (Regiones VI–VII) Insula Occidentalis, Vol. 1. (Napoli 2006).

[27] Another Victory was found in the western part of the Forum (S2073). Scranton 1951, 68 f. pl. 25 1, 2; Stillwell 1936, 41.

[28] Smith – Roueché 1996; Smith 2006.

[29] For vegetal *candelabra* in Hanghaus 2 at Ephesus in both the third and fourth building phases see Zimmermann 2002, Abb. 23–26; Zimmermann 2005, Taf. 85.14, 85.12, 85.6 and 85.8 (phase II) 86.4, 86.6, 87.7 (phase IV). These building phases are dated to the middle of the 2nd century and the second quarter of the 3rd centuries AD.

[30] Barbet 2005, 110–119. 144–157. The houses date to the 3rd century.

[31] The evolution of the *candelabrum* motif from representations of metal work in first-century paintings to abstract floral and vegetal motifs in the second century has been identified within the paintings from Gaul. Ellis 2000, 121 f. used mid-2nd–century paintings from La Croisille-sur-Briance as examples of this phenomenon. See also Dumasy-Mathieu – Bucur 1991, 100–176.

Aurigemma 1962 S. Aurigemma, L'Italia in Africa. Le Scoperte Archeologiche, Vol 1 Tripolitania, I Monumenti d'Arte Decorativa, Part seconda, Le pitture d'età romana (Rome 1962).
Barbet 1982 A. Barbet, La diffusion du III[e] Style Pompéien en Gaule. Premiere Partie, Gallia 40, 1982, 53–82.
Barbet 1983 A. Barbet, La Diffusion du III[e] Style Pompéien en Gaule. Deuxième Partie, Gallia 41, 1983, 111–165.
Barbet 1984 A. Barbet, La Peinture Romaine. Le métier du peintre, evolution des styles, Dossiers d'archéologie 89, 1984, 6–96.
Barbet 1987 A. Barbet, La diffusions des I[er], II[e] et III[e] styles pompéiens en Gaule, in: Pictores per Provincias. Actes du III[e] Colloque international sur la peinture murale romaine s'est déroulé à Avenches du 28 au 31 août 1986, Cahiers d'archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 7–27.
Barbet 1990 A. Barbet, L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique. Pigments et colorants de l'antiquité et du moyen âge, teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques, 1990, 255–271.
Barbet 2005 A. Barbet, Zeugma II. Peintures murales romaines, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).
Barbet – Allag 1972 A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parios dans la peinture murale romaine, MEFRA 84, 1972, 935–1069.
Bergmann *et al.* 2010 B. Bergmann – S. De Caro – J. R. Mertens – R. Meyer, Roman Frescoes from Boscoreale. The Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 67/4 (New York 2010) 11–32.
Blanckenhagen – Alexander 1990
P. H. von Blanckenhagen – C. Alexander, The Augustan Villa at Boscotrecase (Mainz am Rhein 1990).
Broneer 1932 O. Broneer, The Odeum, Corinth 10 (Cambridge 1932).
Broneer 1935 O. Broneer, Excavations in Corinth 1934, AJA 39, 1935, 53–75.
Broneer 1954 O. Broneer, The South Stoa and Its Roman Successors, Corinth I iv (Princeton 1954).
Broneer 1973 O. Broneer, Isthmia 2. Topography and Architecture (Princeton 1973).
Charitonidis 1966 S. Charitonidis, Anaskaphes ethniki odou. Chronika ArchDelt 21, 1966, 121–123.
De Vos 1968–1969 M. De Vos, Due monumenti di pittura postpompeiana a Roma, BCom 1968–1969, 149–172.
Duell 1964 P. Duell, The Painted Decoration, in: B. H. Hill, The Springs. Peirene, Sacred Spring, Glauke, Corinth 1, 6 (Princeton 1964) 110–115, XII–XV.
Dumasy-Mathieu – Bucur 1991
F. Dumasy-Mathieu – I. Bucur, La villa du Liégeaud et ses peintures. La Croiseille-sur-Briance, Haute-Vienne, Documents d'archéologie française 31 (Paris 1991) 100–176.
Ehrhardt 1987 W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an Römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros (Mainz am Rhein 1987).
Ellis 2000 S. Ellis, Roman Housing (London 2000).
Ferrua 1960 A. Ferrua, Le Pitture della nuova catacomba di via Latina (Vatican City 1960).
Gadbery 1993 L. Gadbery, Roman Wall-Painting at Corinth. New Evidence from East of the theater, in: T. Gregory (ed.), The Corinthia in the Roman Period. Including the papers given at a Symposium held at The Ohio State University on 7–9 March, 1991, JRA suppl. 8 (Ann Arbor 1993) 47–64.
Hykin 1993 A. Hykin, A Survey of Pigments Found in Roman Wall Painting at Corinth (Unpublished Study 1993).
Kakoulli 2009 I. Kakoulli, Greek Painting Techniques and Materials from the Fourth to the First Century B.C. (London 2009).
Klinkert 1957 W. Klinkert, Bemerkungen zur Technik der pompejanischen Wanddekoration, RM 64, 1957, 111–148.
Kohlmeyer – Strommenger 1982
K. Kohlmeyer – E. Strommenger, Land des Baal. Syrien, Forum der Völker und Kulturen (Mainz 1982).
Lepinski 2008 S. Lepinski, Roman Wall Paintings from Panayia Field, Ancient Corinth, Greece. A Contextual Study, Ph.D. Dissertation (Bryn Mawr College 2008).
Lepinski – Brekoulaki 2010 S. Lepinski – H. Brekoulaki, Painting Practices in Roman Corinth. Contextualizing Analytical Studies on Wall Paintings from Panayia Field and the Area East of the Theater, Paper read at the 111[th] Annual Meeting of the Archaeological Institute of America 7–10 January (Anaheim 2010).
Meggiolaro *et al.* 1995 V. Meggiolaro – U. Pappalardo – P. P. Vergerio, Pitture romana a Corinto. Southeast Building, in: D. Scagliarini Corlàita (ed.), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. – IV sec. d.C.), atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Studi e scavi 5 (Bologna 1995) 241–396.
Meggiolara *et al.* 1997 V. Meggiolaro – G. M. Molin – U. Pappalardo – P. P. Vergerio, Contribution to Studies on Roman Wall Painting. Materials and Techniques in Greece, Corinth. The Southeast Building, in: H. Béarat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier (eds.), Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis, and Conservation, Proceedings of the International Workshop Fribourg 7–9 March 1996 (Fribourg 1997) 105–118.

Mielsch 2001 H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).
Millis 2010 B. W. Millis, The Social and Ethnic Origins of the Colonists in Early Roman Corinth, in: S. Friesen – D. N. Schowalter – J. C. Walters (eds.), Corinth in Context, Comparative Studies on Religion and Society (Leiden 2010) 13–36.
Mora *et al.* 1984 P. Mora – L. Mora – P. Philippot, Conservation of Wall Paintings (London 1984).
Pallas 1969 D. I. Pallas, Nekrikon Hypogeion en Korintho, Prakt 1969, 121–134, v Pin. 137–144.
Pallas 2000 D. I. Pallas, Investigations sur les monuments chrétiens de Grèce avant Constantin, CArch 24, 1975, 1–19.
Pappalardo 1981 U. Pappalardo, Pittura Romana a Corinto. Il 'south-east building', ASAtene 76–78, 2000, 315–374.
Ridgway 1981 B. S. Ridgway, Sculpture from Corinth, Hesperia 50, 1981, 422–448.
Robinson 1965 H. Robinson, Excavations at Ancient Corinth 1959–1963, Klio 46, 1965, 289–305.
Robinson 1983 H. Robinson, Excavations at Corinth. Chronika, ArchDelt 18, 1963, 77–80.
Robinson 2001 B. A. Robinson, Fountains and the Culture of Water at Roman Corinth, Ph.D. dissertation (University of Pennsylvania 2001).
Robinson 2011 B. A. Robinson, Histories of Peirene, Ancient Art and Architecture in Context 2 (Princeton 2011).
Sanders 1999 G. D. R. Sanders, A Late Roman Bath at Corinth. Excavations in the Panayia Field, 1995–1996, Hesperia 68, 1999, 441–480.
Sanders 2005 G. D. R. Sanders, Archaeological Evidence for Early Christianity, in: D. N. Schowalter – S. J. Friesen (eds.), Urban Religion in Roman Corinth. Interdisciplinary Approaches, Harvard theological studies 53 (Cambridge 2005) 419–442.
Scranton 1951 R. L. Scranton, Monuments in the Lower Agora and North of the Archaic Temple. Corinth 1, 3 (Princeton 1951).
Shear 1930 T. L. Shear, The Roman Villa. Corinth 5 (Princeton 1930).
Shear 1931 T. L. Shear, The Excavation of Roman Chamber Tombs at Corinth in 1931, AJA 35, 1931, 424–441.
Shoe 1964 L. T. Shoe, Roman Ionic Base in Corinth, in: L. F. Sandler (ed.), Essays in Memory of Karl Lehmann, Marsyas Suppl. 1 (New York 1964) 300–303.
Smith 2006 R. R. R. Smith, Aphrodisias II. Roman Portrait Statuary from Aphrodisias (Mainz am Rhein 2006).
Smith – Roueché 1996 R. R. R. Smith – C. Roueché (eds.), Aphrodisias Papers 3. The Setting and Quarries, Mythological and other Sculptural Decoration, Architectural Development, Portico of Tiberius and Tetrapylon. JRA suppl. 20 (Ann Arbor 1996).
Stillwell 1936 R. Stillwell, Excavations at Corinth, AJA 40, 1936, 21–45.
Stillwell 1952 R. Stillwell, The Theater. Corinth II (Princeton 1952).
Stirling 2008 L. Stirling, Pagan Statuettes in Late Antique Corinth. Sculpture from the Panayia Domus, Hesperia 77, 2008, 89–161.
Strocka 1977 V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Wien 1977).
Strocka 2007 V. M. Strocka, Painting and the 'Four Styles', in: J. J. Dobbins – P. W. Foss (eds.), The World of Pompei, The Routledge worlds (London – New York, 2007) 302–322.
Sturgeon 2004 M. Sturgeon, Sculpture. The Assemblage from the Theater, Corinth IX.3 (Princeton 2004).
Weinberg 1960 S. S. Weinberg, The Southeast Building, The Twin Basilicas, The Mosaic House. Corinth I v (Princeton 1960).
Williams 2005 C. K. Williams, Roman Corinth. The Final Years of Pagan Cult Facilities along East Theater Street, in: D. N. Schowalter – S. J. Friesen (eds.), Urban Religion in Roman Corinth. Interdisciplinary approaches, Harvard theological studies 53 (Cambridge 2005) 221–248.
Williams – Zervos 1984 C. K. Williams – O. H. Zervos, Corinth, 1983. The Route to Sikyon, Hesperia 53, 1984, 83–108.
Williams – Zervos 1986 C. K. Williams – O. H. Zervos, Corinth, 1985. East of the Theater, Hesperia 55, 1986, 129–163.
Williams – Zervos 1988 C. K. Williams – O. H. Zervos, Corinth, 1987. South of Temple E and East of the Theater, Hesperia 57, 1988, 95–131.
Williams – Zervos 1989 C. K. Williams – O. H. Zervos, Corinth, 1988. East of the Theater, Hesperia 58, 1989, 1–36.
Wirth 1934 F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts (Berlin 1934).
Wiseman 1972 J. Wiseman, The Gymnasium Area at Corinth 1969–1972, Hesperia 41, 1972, 1–42.
Zimmermann 2002 N. Zimmermann, Ausstattungen von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 302, AF 7 (Wien 2002) 101–117.
Zimmermann 2005 N. Zimmermann, Wandmalerei, in: H. Thür (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Die Wohneinheit 4; Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105–131.
Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Corinth. Plan of the Roman Forum. (Corinth Excavations)
Abb. 2: Corinth. East of the Theater. Corinthian capital with egg and dart frieze. (Corinth Excavations)
Abb. 3: Corinth. East of the Theater. Dolphins. (Corinth Excavations)
Abb. 4: Corinth. Panayia Field. Reconstruction of pre-*Domus* decorative scheme. (S. Lepinski)
Abb. 5: Corinth. Eros from Building 7, east of the Theater. (Corinth Excavations)
Abb. 6: Corinth. Panayia Field. Plan of 3rd century *Domus*. (Corinth Excavations)
Abb. 7: Corinth. Panayia Field. Victory on red ground from Room A12. (Corinth Excavations)
Abb. 8: Corinth. Sculpture of Victory from the South Basilica (Inv. No. S-1932) (Corinth Excavations)
Abb. 9: Corinth. Vertical vegetal motif from Room A11 in the *Domus*. (S. Lepinski)

Sarah Lepinski
Andrew W. Mellon Fellow
Department of Greek and Roman Art
Metropolitan Museum of Art
1000 Fifth Avenue
New York, NY 10028
sarah.lepinski@gmail.com

Vanessa Rousseau

Paradisiacal tombs and architectural rooms in late Roman Sardis: Period Styles and regional variants

(Taf. LXVIII–LXX, Abb. 1–10)

Abstract

La peinture murale de Sardes fournit une occasion de comparer la peinture des espaces funéraires et domestiques d'un site donné. Huit hypogées du IVe siècle C.E. ont en commun un programme spécifique de fleurs, guirlandes, paniers et oiseaux; cette tendance de la peinture funéraire tardive à évoquer un paradis futur est aussi à l'œvre dans les décors muraux de l'empire romain. Les espaces domestiques du Ve – VIe siècle à Sardes sont décorés selon le modèle architectural à incrustations et également selon le schéma à réseau. D'une façon générale, tous ces modèles correspondent à ce que l'on observe à la même époque dans tout le monde romain. Cependant, les parallèles les plus proches viennent d'Anatolie occidentale, d'Ephèse, Alaşehir-Philadelphia, Perge, Zeugma et Hierapolis. La peinture de Sardes semble exprimer un langage visuel régional commun à l'orient romain. Cependant, bien que la peinture de Sardes reflète clairement les styles d'une époque, ils apparaissent ici plus tard que dans des sites comparables, tels qu' Ephèse.

Established as the capital of Lydia, Sardis is located about 100 kilometers to the northeast of Ephesus along the Izmir-Ankara highway (formerly part of the Persian Royal Road). After first falling to the Persians, Sardis became a Greek and then a Roman city. As part of Diocletian's reorganization of the empire in 296 AD, Sardis became the capital of the new Roman province of Lydia. The city was likely at its most prosperous in the 3rd century, with new building programs continuing into the 4th and 5th centuries, although deterioration in building materials and increased spoliation is evident. The city began to fall into decline in the late 6th century until its eventual sack by the Sasanian Persians in 616.

The site today is best known for its public buildings such as the temple of Artemis, Synagogue and Roman Bath-Gymnasium complex. Among the Roman-era remains are a group of painted *hypogaea* as well as painted houses, which provide an opportunity to compare painting programs from different kinds of spaces at one site. The 4th century tombs share a largely floral painting program. The 5–6th century domestic spaces are painted primarily in an architectural incrustation style. *Comparanda* for both styles are found throughout the Roman world, but with the closest ties in the Eastern Mediterranean at sites such as Ephesus, Perge and Hierapolis. However, while experimentation and the mixture of multiple styles are evident at Ephesus, by the time the floral and incrustation styles reached Sardis, they seem to have been fully codified and distinct from one another. The floral style appears to have been exclusively for funerary use, and does not appear in any houses discovered thus far.

Hypogaea at Sardis

Eight 4th century AD *hypogaea* at Sardis share a common decorative program of scattered flowers, garlands, baskets and birds (Abb. 1–5). All of the *hypogaea* are remarkably consistent in their form and decoration. The structures are rectangular and barrel-vaulted, roughly 3 m long, 2,5 m wide and 2 m tall, constructed of bricks and fieldstones bound with pinkish mortar. All were equipped with built-in steps, and a removable slab covering the entrance hole into the vault. The interiors are plastered with whitish lime plaster. Broad red bands define the lunettes and the upper zones of the walls. On the lower zones of the walls, a

dado course is painted with either a trident and rinceau motif (Abb. 2) or with incrustation style marble (Abb. 4–5). The whitish plaster ground of the upper zones and vaults is painted with scattered flowers and garlands in the same shades of red and pink and green. Baskets, peacocks and smaller birds populate the paintings as well.

Three tombs have distinguishing features but are otherwise faithful to the floral painting program: Tomb 2007.03 has a head in the vault (Abb. 2–3), the "Tomb of Chrysanthios" has numerous painted inscriptions (Abb. 4)[1], and the "Painted Tomb" has a Constantinian Chi-Rho monogram (Abb. 5)[2]. Despite the unique details in each of these tombs, they are otherwise remarkably consistent with the corpus of Sardis *hypogaea*, with birds and baskets against a ground of scattered flowers. They are also quite uniform stylistically and appear to have been painted by the same workshop, if not the same hand in many cases. Nevertheless, it is clear that the head in the vault of Tomb 2007.03 was executed by a much more accomplished artist than the rest of the tomb (compare Abb. 1 and 3). And in inscriptions from the "Tomb of Chrysanthios", the deceased describes himself as "*zographos*", and may have painted parts of his tomb himself[3].

All but one of the tombs were looted in antiquity, and numismatic evidence from that sole *hypogaea* (Tomb 79.3) points to a 4th century date[4]. The "Tomb of Chrysanthios" and the "Painted Tomb" are dated epigraphically to the 4th century as well and all others have been assigned a 4th century date based on their close stylistic similarity. The "Painted Tomb" with its Chi-Rho monogram (Abb. 5) is the only unquestionably Christian tomb and none of the scant grave goods discovered reveal the religious beliefs of the occupants of any of the other tombs, who might have been pagan, Jewish or Christian at this point in Sardis' history. The painting program itself is cunningly ambiguous, presenting a generic image of paradise that could serve any religion and reflects Graeco-Roman visual culture more than any specific belief system. These paintings fit into a larger late Roman trend toward prospective paradisiacal funerary imagery with related paintings found from Rome to South Russia.

Red flowers are ubiquitous in late antique tomb painting, often scattered among figural scenes[5]. However, the very closest parallels come from Western Anatolia, suggesting a regional fashion. In *hypogaea* at Sardis, Ephesus, Alaşehir-Philadelphia, Perge, and Zeugma, irregularly scattered flowers form a consistent, almost carpet-like, background. At Ephesus, the Grotto of the Seven Sleepers and *hypogaea* were decorated with scattered red and yellow flowers with peacocks and baskets interspersed[6]. A bird perched atop a basket against a scattered flower ground from an Alaşehir-Philadelphia *hypogaea* looks as if it could have come from a Sardis tomb[7]. At Perge, portraits of the deceased recline against a ground of scattered red flowers[8]. The *loculi* of *hypogaeum* TS 3 in the Kırkbayır *necropolis* at Zeugma are decorated with a scatter of painted rosebuds[9]. While there is considerable variation in these closest comparanda, all *hypogaea* are unified by a background of irregularly strewn flowers. The Alaşehir-Philadelphia tomb is stylistically closest to the Sardis tombs, and is dated to the 4th century like Sardis' tombs. The other Anatolian comparanda date to the 3rd century and may present an incipient stage in the development of the floral tomb style that would reach Sardis and Alaşehir-Philadelphia in the next century.

The basic painting program in Sardis' 4th century tombs is constant and discrete: The program appears in its fully-formed state with no clear precedent or experimental phase, and with little relationship to domestic painting. The only element that domestic and sepulchral painting at Sardis share is the use of an incrustation style painted *dado* course in some tombs. This can be contrasted with the mixture of styles at Ephesus. Not only did the floral style in tomb decoration reach sites like Ephesus earlier than Sardis, it also appears in domestic contexts intermingled with other styles. At Ephesus, for example, scattered flowers decorated

---

1 Also known as Tomb 76.1. Greenewalt 1978, 61–64 fig. 5–7; Greenewalt 1979, 4–9 fig. 3–5; Hanfmann – Mierse 1983, 208 no.4.
2 Butler 1922, 174, 181–183 ill. 18 color pl. 4–5; Hanfmann – Mierse 1983, 208 no. 3.
3 For discussion, see Greenewalt 1979, 5 f. n. 9; Hanfmann 1981, 88; Hemans 1987, 164.
4 Greenewalt *et al.* 1983, 22 fig. 26; Hanfmann – Mierse 1983, 208 no. 9.
5 See Barbet in this volume.
6 Zimmermann – Ladstätter 2010.
7 Mellink 1977, 320 fig. 37.
8 Deleman 2008, 378 fig. 1–2.
9 Kennedy 1998, 30.

hypogaea, but also *cubicula* and niches in both Hanghäuser 1 and 2[10]. At Sardis, the scattered flower painting of the *hypogaea* has not been preserved in any houses. One reason for this could be the relatively small sample of domestic painting preserved at Sardis, most of which is also a century or more later in date than the *hypogaea*.

Houses at Sardis

The majority of painted houses at Sardis come from the MMS quarter, a residential district built in the 4th century, after the city wall was extended to enclose the area around the Synagogue, the Bath Gymnasium complex and the so-called Byzantine Shops[11]. Occupied from the 4th through 6th centuries, the residential complex had a long history of renovation and expansion. The north and southwest wings were originally separate residences, but were connected as part of an early 5th century remodeling that coincides with a spate of building projects in this part of the city, including repairs and improvements to the nearby Synagogue, Bath-Gymnasium complex and Marble Road. Thus, the house's most stately phase was in the 5th–6th century[12].

Room 6, an apsed reception space (Abb. 6), is representative of the wall paintings found throughout the *domus*. It is painted in the architectural incrustation style that became popular in the Tetrarchic era and is found in numerous Roman houses, including relatively nearby in Hanghaus 1 at Ephesus and at Hierapolis[13]. Room 6 maintains the best preserved *in situ* painting with similar fragments found in most adjoining spaces, making it clear that the *domus* was decorated with incrustation style painting throughout.

In the 5th century, Room 6's primary entrance was from the east, so the visitor would be met immediately with a view of the west wall apse and its central, jewel-like painted *opus sectile* medallion. This medallion might evoke not only *opus sectile*, but also mosaic or jewelry patterns. Related motifs appear on mosaics and textiles in addition to painted examples from Zeugma, Philippi, Stobi, Kerch, Gorgippia, and Luxor[14]. These medallion motifs are just one example of syncretism among the minor arts in this period.

A variety of painted *opus sectile* panels fill the rest of the room, alluding to the richest marbles available and arranged in dynamic compositions. The patterns range from simple frames, to flame-like designs related to metalwork, to nested chevrons and a modelled red oval surrounded by painted coffers. In a play between illusionism and allusion, illusionistically shaded columns in the apse oppose flat columns on the south wall whose lines affirm their two-dimensionality. All of the designs play with the eye while alluding to the grandeur of public buildings decorated with *opus sectile* as well as luxury goods such as metal vessels, jewellery and textiles. These motifs and references were common at late antique sites, particularly in the Roman East, and attest to the enduring power of this visual idiom and the importance of this social space within the *domus*.

Both the floral and the incrustation styles found at Sardis have parallels throughout the Roman world and were in use for centuries. Ephesus is the most logical site for comparison with Sardis, given its proximity and outstanding state of preservation. As noted, the floral style is preserved at Ephesus in *hypogaea* and the Grotto of the Seven Sleepers as well as in the Hanghäuser. And the incrustation style is preserved in Hanghaus 1, the so-called Odeion-Hanghaus, the Akropolis-Peristylhaus and the Haus südlich des Theaters[15]. It is striking, however, that both styles arrive at Ephesus about a century earlier than at Sardis. For example, the floral paintings from the Grotto of the Seven Sleepers and from *hypogaea* at Ephesus dating to the 3rd century resemble Sardis's tomb paintings from the 4th century. Similarly, the 4th century incrustation painting from the *Cenatorium* b of Hanghaus 1, is comparable to Sardis' 5th century Room 6 paintings.

[10] Strocka 1977; Zimmermann 2002.
[11] For more on the houses in this sector, see Rautman 1995 and 2008.
[12] Rautman 2008, 147.
[13] For Hierapolis see Zaccaria Ruggiu 2007; Zaccaria Ruggiu in this volume.
[14] For Zeugma see Barbet 2005; for Philippi see Pelekanidēs 1977; for Stobi see Hemans 1987; for Kerch see Rostovtzeff 1914; for Gorgippia see Alekseeva 2001; for Luxor see Kalavrezou-Maxeiner 1975; Jones – McFadden forthcoming.
[15] Zimmermann 2010.

At Ephesus, one also finds experimentation and a mixture of floral and incrustation styles. Scattered flowers decorate tombs, but also domestic *cubicula* and niches, both in Hanghäuser 1 and 2. This mixing did not occur at Sardis, at least not in the MMS sector. Among the considerable 4th century fragments used as fill in the MMS houses, only two remotely resemble the floral style of the tombs, so it is highly unlikely that floral painting ever decorated these houses. The majority of 4th century fragments from MMS are painted with framed panels with birds and foliage similar to 2nd – 3rd century examples from Zeugma[16].

While floral and incrustation styles are the most common and best preserved at Sardis, a pair of rooms in a house from the southern part of the MMS sector (MMS/S) preserve some very different styles whose reconstruction and arrangement remain quite tentative. From a colonnaded street one would enter Court E and proceed into the adjacent Room D (Abb. 7–10), which has been identified as a *triclinium* after the recovery of a *sigma* table in the room. Court E contains the only figural painting from a Sardis house, a woman gesturing toward a niche on the west wall[17]. Sadly, little else remains from the scene. Rooms E and D were likely redecorated between the late 5th and early 6th century, perhaps a generation later than the *domus* to the north.

Like Room 6 to the north, Room D has incrustation style painting. A painted marble *dado* and portions of a main zone divided by pilasters are preserved *in situ* (Abb. 7). However, two deposits of fragments slumped from the upper part of the wall or perhaps the ceiling reveal bits of at least six disparate patterns, three of which will be discussed here.

A rosette (Abb. 8) design appears to have come from both upper and lower parts of the wall, as the exact same design is found both on thick pieces of cement mortar and on thin pieces of plaster originally adhered to mud. This design may have functioned like similar designs found at Ephesus and elsewhere, where a ceiling pattern extended onto the lateral wall[18]. Indeed, the coffered panel from Room 6 (Abb. 6) is an example of a ceiling design moved to a lateral wall.

A few of the other patterns from a deposit in the southeast corner of the room have been very tentatively reconstructed. These include white crosses accented with tri-lobed flowers and divided blue globes within a black diamond-shaped lozenge surrounded by a white frame (Abb. 9). There are fragments of at least three separate crosses suggesting a repeating carpet-style pattern.

Another design from the same lot includes fragments of a brooch-like circle with blue oval cabochons and rinceau and vegetal motifs abutting square frames (Abb. 10). The flowers and vegetal motifs between the circular and square frames share the tri-lobed shape of the flowers in the white cross design of Abb. 9. This jewel-like motif is vaguely reminiscent of painted *opus sectile* medallions such as the one in the apse of Room 6, but with a more painterly quality.

Comparisons for repeating geometric network designs can be found at numerous other sites, but the mix with the incrustation style is, to the best of my knowledge, largely unparalleled[19]. This is the most innovative painting yet discovered at Sardis and how all of these disparate motifs fit together is unclear. There are few painted parallels for this mixture of different designs in one room. The closest examples for spatial organization come from mosaics and textiles. A mosaic from Apamea shares the tripartite division of space usually found on painted walls with a central zone that juxtaposes a figural scene with an incrustation style lozenge and a purely geometric cross and circle pattern[20]. Similarly, the Jonah Tapestry essentially employs a tripartite division of space with a central zone depicting two figural scenes flanking a decorative roundel, even divided by columns[21]. In both of these, panels with completely different designs are placed next to one another, without concern for symmetry. Even though the comparanda for Room D come largely from mosaics and textiles, they are earlier, with the closest examples dating to the 4th century.

Against an incrustation style framework (Abb. 7), the individual motifs of Room D, such as the red and white roundels, crosses and spheres, and cabochons (Abb. 8–10), as well as the overall composition, amply demonstrate the relationship between the minor arts in late antiquity, with motifs borrowed from metalwork

[16] Barbet 2005, P12.
[17] Greenewalt – Rautman 1998, 483 f. fig. 11.
[18] Hanghaus 2, WE 7.
[19] Cf. Barbet *et al.* 1997.
[20] Dunbabin 1999, fig. 175.
[21] Louvre 2010.

and textiles, combined in a manner more common to mosaics and textiles. The play with motifs here also hints at the painter's creative process and influence from other art forms. The resulting composition, though still elusive, would have added a rich visual texture to this *triclinium*, enriching the social space.

The types of painting at Sardis have parallels in the region and in the broader Roman world, though most often from earlier contexts. Painting programs seem not to have reached Sardis until fully codified and generally isolated by context. Architectural incrustation sometimes formed the *dado* course in *hypogaea*, but reached its most elaborate designs in houses. This space-specific attitude seems to be peculiar to Sardis and does not reflect the syncretic nature of domestic and sepulchral painting usually found elsewhere, but is likely a result of the late date when mature painting systems were adopted here.

The wide variety of patterns in Room D are innovative compared to domestic painting elsewhere at Sardis and the absence of clear comparanda in wall painting suggests inventiveness on the part of the painter. And yet, as with most of Sardis's painting, their closest parallels in mosaic and textiles are much earlier. But this relationship between the minor arts and borrowing of motifs between media speaks to wider trends in late antique art.

Sardis's wall painting clearly reflects the predominant styles of the late antique period, with comparanda from across the broader Roman world and even different media. However, the painted *hypogaea* have particular affinity with other painted tombs in western Anatolia and may reflect a regional style. And while the motifs arrive late at Sardis, which might be considered a peculiarity of the site style, they all fit into the broader late antique period style with its artistic syncretism and move toward planar designs.

Bibliographie

Alekseeva 2001 — E. Alekseeva, Les Fresques du III[e] siècle de n. è. provenant d'un tombeau de l'antique Gorgippia (royaume du Bosphore), in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C. – Ive siècle ap. J.-C., Actes du VII[e] Colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal, Vienne 6–10 octobre 1998 (Paris 2001) 189–193.

Barbet 2005 — A. Barbet, Zeugma II. Peintures Murales Romaines, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).

Barbet *et al.* 1997 — A. Barbet – R. Douaud – V. Lanièpce, Imitations d'opus sectile et décors à réseau essai de terminologie, BPeintRom 12, 1997, 5–46.

Butler 1922 — H. C. Butler, Sardis I. The Excavations, Part I, 1910–1914, Sardis 1, 1 (Leiden 1922).

Deleman 2008 — İ. Deleman, Perge'den bir Yemek Sahnesinde Batı Yankıları, in: İ. Deleman – S. Çokay-Kepçe – A. Özdizbay – Ö. Turak (Hrsg.), Euergetes. Festschrift für Dr. Haluk Abbasoğlu zum 65. Geburtstag, Armağan kitaplar dizisi 1 (İstanbul 2008) 371–381.

Dunbabin 1999 — K. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World (New York 1999).

Greenewalt 1978 — C. H. Greenewalt Jr., The Sardis Campaign of 1976, BASOR 229, 1978, 58–73.

Greenewalt 1979 — C. H. Greenewalt Jr., The Sardis Campaign of 1977, BASOR 233, 1979, 1–32.

Greenewalt *et al.* 1983 — C. H. Greenewalt Jr. – A. Ramage – D. Sullivan – K. Nayir – A. Tulga, The Sardis Campaigns of 1979 and 1980, BASOR 249, 1983, 3–44.

Greenewalt – Rautman 1998 — C. H. Greenewalt Jr. – M. L. Rautman, The Sardis Campaigns of 1994 and 1995, AJA 102, 1998, 469–505.

Hanfmann – Mierse 1983 — G. M. A. Hanfmann – W. E. Mierse, Sardis from prehistoric to roman times. Results of the Archaeological Exploration of Sardis 1958–1975 (Cambridge 1983).

Hemans 1987 — C. J. Hemans, Late Antique Painting from Stobi, Yugoslavia (Ph.D. diss. Indiana University, Bloomington 1987).

Jones – McFadden forthcoming — M. Jones – S. McFadden, The Art of Maintaining an Empire. Roman Wall Paintings in the Luxor Temple (New Haven forthcoming).

Kalavrezou-Maxeiner — I. Kalavrezou-Maxeiner, The Imperial Chamber at Luxor, DOP 29, 1975, 225–251.

Kennedy 1998 — D. Kennedy, The twin towns and the region, in: D. Kennedy (ed.), The twin towns of Zeugma on the Euphrates. Rescue work and historical studies, JRA suppl. 27 (Portsmouth 1998) 30–59.

Louvre 2010 — http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225540&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225540&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500810&bmLocale=en (10.5.2010)

Mellink 1977 — M. J. Mellink, Archaeology in Asia Minor, AJA 81, 3, 1977, 289–321.

Pelekanidēs 1977 — S. M. Pelekanidēs, Meletes Palaiochristianikēs kai Byzantinēs Archaiologias, Institut for Balkan Studies 174 (Thessaloniki 1977).

Rautman 1995 M. I. Rautman, A Late Roman Townhouse at Sardis, in: E. Schwertheim (Hrsg.), Forschungen in Lydien, AMS 17 (Bonn 1995) 49–66.

Rautman 2008 M. I. Rautman, The aura of affluence. Domestic scenery in late roman Sardis, in: N. D. Cahill (ed.), Love for Lydia. A Sardis anniversary volume presented to Crawford H. Greenewalt Jr., Archaeological exploration of Sardis, Report 4 (Cambridge 2008) 147–158.

Rostovtzeff 1914 M. I. Rostovtzeff, Antîchnaia dekoratîvnaia zhîvopîs' na iugie Rossiî (St. Petersburg 1914) = M. I. Rostovtzeff, in: A. Barbet (éd.), La peinture decorative antique en Russie méridionale, MemAcInscr 28 (Paris 2004).

Strocka 1977 V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Vienna 1977).

Zaccaria Ruggiu 2007 A. Zaccaria Ruggiu, Regio VIII. Insula 104, le strutture abitative: fasi e trasformazioni, in: F. D'Andria – M. Pierra Caggia (ed.), Hierapolis di Frigia 1. Le attivitá delle campagne di scavo e restauro 2000–2003, regio VIII, insula 104, le strutture abitative: fasi e trasformazioni (Istanbul 2007) 211–256.

Zimmermann 2002 N. Zimmermann, Ausstattungen von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, DenkSchrWien 302, AF 7 (Vienna 2002) 101–118.

Zimmermann 2010 N. Zimmermann, Die spätantike und byzantinische Malerei in Ephesos, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter. Teil 2: Schauplätze, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 84,2 (Regensburg 2010) 615–662.

Zimmermann – Ladstätter 2010
N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Vienna 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Tomb 2007.3, west wall, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 2: Tomb 2007.3, south wall, vault and west wall, watercolor painting by C. S. Alexander, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 3: Tomb 2007.3, vault, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 4: "Tomb of Chrysanthios" (Tomb 76.1), north and west walls, watercolor painting by L. J. Majewski, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 5: "Painted Tomb," west wall, watercolor painting by F. M. Godwin, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 6: MMS Room 6, south wall and apse, perspective reconstruction by N. T. Schlundt with watercolor paintings by K. L. Gleason, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 7: MMS/S Room D, west wall *in situ* painting, watercolor painting by C. S. Alexander, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 8: MMS/S Room D, lot 61 fragments from the southwest corner, watercolor painting by C. S. Alexander, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 9: MMS/S Room D, lot 15–16 fragments from the southeast corner, watercolor painting by C. S. Alexander, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Abb. 10: MMS/S Room D, lot 15–16 fragments from the southeast corner, watercolor painting by C. S. Alexander, © Archaeological Exploration of Sardis/President and fellows of Harvard College

Vanessa Rousseau
Department of Art and Art History
Macalester College
1600 Grand Avenue
USA – St. Paul, Minnesota 55105
vroussea@macalester.edu

Alix Barbet

Le semis de fleurs en peinture murale entre mode et style?

(Taf. LXXI–LXXIV, Abb. 1–11)

Abstract

The newly discovered decorations of two tombs with cists, one in Constantza (Romania) and the other close to Iznik (Turkey), raise the issue of the dissemination of a specific pictorial pattern: the sowing of flowers, which is related to a well-known tradition in the late tombs of the Middle East (Jordan, Syria, Palestine, Israel, Turkey, Bulgaria and Romania). In certain areas and at certain times, the flowers are systematically laid out in quincunx, according to a local style different from elsewhere (where the flowers are scattered in the field in a more natural way). In both cases the flowers are accompanied by garlands, objects and birds. They are thus important markers of a fashion, which is well known in the Western World. In the Middle East the style is different and the dating should be investigated.

Définition

Il convient tout d'abord de définir strictement ce que nous entendons par semis de fleurs. Il s'agit d'une composition décorative, régulière en quinconce de fleurs dressées sur courtes tiges, toutes de même type. Nous prendrons pour exemple la niche avec Vénus, d' Éphèse, dans la maison de la Mosaïque à la Néréide, (H2, W2). Sur le mur ouest de la pièce SR 18 (Abb. 1a). En mosaïque nous citerons le très bel exemple d'Antioche d'un pavement conservé au musée du Louvre à Paris, où un phénix sur un rocher se détache sur un semis régulier de boutons de roses[1].

Le semis se distingue du tapis qui est beaucoup plus couvrant et qui présente des fleurs de types différents, comme sur la voûte de la maison de *Casca Longus* à Pompéi (I, 6, 11), où l'on distingue des lis, des roses, des marguerites et des boutons d'or[2]. Il se distingue aussi des jonchées et des jardins plantés comme à Iznik où des arbustes parsèment le champ avec parfois un effet de prairie.

Précurseurs

Le tapis de fleurs

En Italie, à Rimini au Palazzo Arpesella, des roses épanouies à tige, vues de face et cantonnées par des pétales, distribuées apparemment de façon régulière sur fond bleu, proviennent d'un plafond. Il s'agit là d'un motif naturaliste, avec fond de ciel bleu, qui montre l'utilisation d'une trame régulière pour une maison de la fin du I^er^ siècle ou du début du II^e^ siècle ap. J.-C[3].

Certains laraires du I^er^ siècle ap. J.-C. présentent des niches avec des semis de fleurs ou de pétales plus ou moins bien organisés, ainsi celui de la villa de Minori à Amalfi, obligeamment signalé par V. Rousseau que je remercie. A Pompéi dans la *taberna vasaria* (I, 8, 10) le fond de la niche du laraire est tapissée de fleurs rouges à trois lobes (PPM I, 828 fig. 3–4). De même en I, 13, 11, la niche est parsemée de tiges de fleurs à

[1] Baratte 1978, n^o^ 44. 92–98 fig. 87.

[2] Cf. Jashemski 1979, fig. 407.

[3] Fontemaggi *et al.* 2001, 273 f. pl. 56, 3.

trois lobes en quinconce (PPM II, 917 fig. 1). Autre exemple, parmi d'autres, dans la maison des Arcs (I, 17, 4) l'intrados de la niche du laraire présente de grosses fleurs à tiges alternant avec des pétales (PPM II, 1050 fig. 22).

Les jonchées

Les jonchées sont des fleurs éparses souvent à longues tiges qui se présentent dressées ou couchées ou encore obliques. C'est par exemple le cas à Éphèse dans le *cenatorium* (H1/b), au fond d'une niche sur le mur ouest[4], ou encore à Hermopolis ouest, actuelle Touna el Gebel en Égypte, dans les tombeaux M9, côté ouest, ou M13 dans la pièce principale[5]. C'est le cas d'un tombeau de Cumes, pour lequel les auteurs emploient le terme juste de «fiori sparsi»[6]. Signalons le laraire de la maison I, 13, 12, à Pompéi, qui montre en fait une jonchée avec des objets de culte, dont un sistre, une situle, une ciste et un caducée. Des fruits ressemblant à des grenades se mêlent aux tiges de fleurs. Le tombeau nº 8 à Serdica, l'ancienne Sofia, qui avait donné lieu à une appellation inadéquate, fait partie de cette catégorie. C'est le cas de certains tombeaux de Sardes, où le terme en anglais qui est juste est «scattered flowers».

Les semis de pétales de roses

Il y a également le semis de pétales de roses, parfois mêlé à un semis de fleurs, comme à Kertch en mer Noire (actuelle Ukraine) dans les tombeaux découverts en 1872 et en 1873 sur lesquels nous reviendrons. Dans un cas, les pétales sont prolongés par une tige[7].

A Pompéi, dans la niche du laraire de la maison du Laraire du Sarno (I, 13, 7–6), la déesse allongée sur un *pulvinar* est entourée de pétales de roses, qui jonchent également le sol[8].

Caractéristiques du semis de fleurs

Sur le fond uni et généralement blanc de la paroi, sans effet de profondeur, les fleurs dressées sont peintes en dégradés de rouge et de rose, avec une tige verte à deux feuilles. Des corbeilles, des paniers, plus rarement un cratère, des guirlandes les accompagnent, de même des oiseaux, très souvent des paons.

Par exemple à Éphèse dans la catacombe des Sept Dormants[9], ou dans la maison des Scènes de Théâtre (H2, W1) dans la pièce A, sur le mur nord, où deux oiseaux tiennent dans leur bec une guirlande (Abb. 1b), ou encore à Sardes dans les tombeaux 76.1 et 79.2, et enfin tardivement à Silistra, sur la lunette d'entrée.

S'agit-il d'un décor caractéristique d'une époque, d'une aire géographique, d'un type de bâtiment?

Aire géographique

La mode du semis de fleurs s'est répandue dans les provinces orientales de l'Empire romain, selon un arc de cercle qui va de la Moésie Supérieure avec *Viminacium*[10], jusqu'à la Syrie-Phénicie-Palestine, et peut-être jusqu'en Cyrénaïque, sans prendre en compte un tombeau de Cyrène, celui de Déméter et de Théodulos[11], mais avec l'exception d'un exemple très tardif de Rome, situé en dehors de cette zone (Abb. 2). A part deux tombes à ciste inédites, l'une à Constantza en Roumanie, et une autre près d'Iznik en Turquie, les autres sont

[4] Strocka 1977, fig. 14.
[5] Gabra – Drioton 1954, pl. 7.
[6] Cf. Brun – Munzi 2010, 505.
[7] Rostovtseff 1913–1914, rééd. 2004–2005, pl. 63–64. 66. 69.
[8] Cf. Van Andringa 2009, fig. 202.
[9] Strocka 1977, fig. 93.
[10] Dans le tombeau G160 trois fleurs sont alignées, de même trois fleurons dans le tombeau G2426, ce qui ne suffit pas à les ranger dans les semis de fleurs. Quant au tombeau G5313 les fleurons dans un réseau de carrés sur pointe font songer à un jardin enclos. Cf. Korac 2007. Cependant voir l'exemple donné par D. Rogić dans ce volume des actes et ci-dessous nº 33.
[11] Cf. Olszewski présentant ce tombeau au cours du colloque, où l'on note l'existence d'un quadrillage oblique.

déjà connues comme Bramieh, Massyaf dans l'ancienne Syrie-Palestine, les sites de l'actuelle Turquie comme Éphèse, Sardes, *Anemurium*, sans oublier Qweilbeh et Som dans l'actuelle Jordanie, et Jérusalem (cf. tableau pl. hors-texte). Asgafa n'est finalement pas pertinent[12], de même que le tombeau d' Ossenovo en Bulgarie, un moment envisagés, ni même ceux de Kertch comme il a déjà été indiqué ci-dessus qui présentent cependant des semis mixtes.

On y ajoutera Pergame, la salle à podium Z, mur ouest de la pièce W, présenté par H. Schwarzer au cours de ce colloque (nº 16).

Constantza

Deux tombes à ciste ont été trouvées et confondues (nos 6–7). L'une d'elle a été fouillée par M. Bucovala en 1988 qui l'a publiée[13]. Cette tombe, trouvée près de la gare de Constantza (M 50), l'antique Tomis, est décorée de façon assez fruste, de roses alignées, raides à très longue tige (Abb. 3a, b). Une monnaie en bronze de Caracalla (198–217 ap. J.-C.) permet de la dater du début du IIIe siècle ap. J.-C.[14].

Tombe inédite

Une autre tombe à ciste, inédite, sans doute trouvée dans la même nécropole ou plus d'une centaine de tombes ont été exhumées, dont quatre dans des coffres en calcaire, montre clairement des fleurs en boutons plus naturalistes et des guirlandes de fleurs, rondes à anneaux, et même un oiseau dont seule la tête a subsisté. Aucune indication sur le lieu précis et sur le matériel éventuel n'accompagnait ces dalles qui ont pu être enregistrées par nos soins.

Les quatre blocs de calcaire coquillier, épais de 16 cm, que nous avons pu examiner au cours de nos missions de 1992 et de 1993, appartiennent aux parois d'une petite tombe (Abb. 4) qui n'est pas celle publiée précédemment et qui nous avait été présentés comme tels[15].

Le bloc nº 2 conserve une bordure d'encadrement et appartiendrait à l'un des grands côtés du fait de sa largeur. De même le bloc nº 1 qui est trop large pour un petit côté dont le sens de lecture est donné par les fleurs, qui semblent bien avoir été toutes dressées, avec de longues tiges (Abb. 5). Nous avons attribué les blocs nº 3 et 4 aux petits côtés en les plaçant de façon à faire coïncider l'angle droit des blocs avec celui des parois d'origine. Notre restitution reste donc conjecturale mais plausible.

Le décor est à fond blanc, avec un semis de fleurs cordiformes très simples, marron tirant sur le rouge, à tiges et feuillages verts. Des guirlandes épaisses rouge bordeaux sont censées représenter des pétales de roses enfilés et ont l'allure de boudins serrés, ou d'accordéon (?). Des rehauts verts et blancs donnent un certain volume, et elles se terminent par des rubans verts. D'autres motifs sont très mal conservés, une tête d'oiseau, toujours en rouge bordeaux sur le bloc nº 1 (Abb. 5), un vase ocre jaune et vert, avec peut-être un oiseau sur le bloc nº 4. Ces traces font supposer un dispositif classique d'oiseaux de part et d'autre d'une coupe sur un fond de semis de fleurs.

La datation de l'autre tombe à ciste de la fin du IIe siècle ap. J.-C. est-elle à retenir également pour celle-ci?

Iznik

A Iznik, l'antique Nicée, le célèbre tombeau paléochrétien ne présente que des jonchées qui forment un jardin paradisiaque. Il ne s'agit donc pas de ce monument, mais d'une tombe à ciste, à 5 kms de la cité, au lieu-dit Bahgebogazi, Elle a été découverte fortuitement sur un pan de colline. Très originale, orientée est-ouest, elle se compose d'une cuve en terre cuite de 207 cm x 107 cm de dimensions internes pour 100 cm de

12 Nous remercions M. Olszewski de nous l'avoir confirmé.
13 Bucovala – Pasça 1988, 123–161 fig. p. 125.
14 Bucovala – Pasça 1988.
15 Cf. Barbet – Monier 1992, 22 f. fig. 80–84; Barbet – Monier 1993, 26 f. fig. 72–80.

haut et de 260 cm x 173 cm x 113 cm hors tout (Abb. 6a). Les parois sont recouvertes d'un mince enduit blanc, peint. La voûte se composait d'une série de demi voûtes en céramique de 13 cm d'épaisseur à la base et de 8 cm au sommet, d'à peu près 80 cm de côté, ajustées, dont la surface est peinte directement sans enduit. Seul le long côté nord et la lunette sur la paroi du fond étaient conservés en place, ainsi qu'un module de voûte (Abb. 6b). Le fond semble avoir disparu ou n'a pas été posé (?). Des fragments d'autres modules ont été recueillis et rapidement identifiés au cours de notre mission de 1998[16].

Le décor sur fond blanc, composé d'un semis de fleurs très schématisées, parfois à deux pétales cordiformes, tapisse les parois. Sur la lunette, sous des guirlandes qui forment un arc de cercle, un grand oiseau vert, du type perroquet, est campé, tête tournée de profil à gauche. Le même champ fleuri se continue sur le petit côté interne de la cuve et sur le long côté, où deux oiseaux d'eau à très long bec se font face, tenant dans leur bec une guirlande. De part et d'autre, des guirlandes sont disposées en arc de cercle.

Nous avons affaire à un type de décor bien connu, particulièrement en Turquie. Le semis de fleurs ressemble à celui des peintures d'Éphèse, dans les maisons de la colline, mais les guirlandes rondes à anneaux ressemblent à celles de la tombe à ciste de Constantza inédite, présentée précédemment (Abb. 4, 5).

En revanche, le décor de la voûte est réellement étonnant: très vite fait, schématisant à l'extrême une treille légère de lattes de bois marron. Sur les fragments recueillis de cette voûte on reconnaît difficilement plusieurs sortes de décors géométriques inspirés de caissons carrés, en losanges et d'autres non identifiables. Il s'agit de l'imitation d'une tonnelle de roses. Aucun élément de datation ne nous a été communiqué[17].

Une mode réservée au monde funéraire?

La mode du semis de fleurs tapissant le fond neutre, souvent blanc, est presque exclusivement réservé aux tombeaux. Sur la trentaine d'exemples nous en avons sélectionné vingt-quatre sur notre tableau (pl. hors-texte), qui sont bien des semis de fleurs roses et dont vingt proviennent de tombeaux.

La forme plus ou moins simplifiée d'une rose, indique le rôle symbolique joué par ce décor en référence à la fête des *Rosalia*. Les peintures de roses et les guirlandes symbolisent les offrandes de fleurs qui étaient versées sur les tombes, lors du *dies rosae* qui avait lieu le plus souvent en mai. La volonté des défunts s'exprimait aussi dans des fondations pour perpétuer la fête, au cours de laquelle avait lieu un repas, où les parents et amis se couvraient la tête de fleurs après en avoir déposé sur les tombes[18]. Les représenter sur les murs des tombeaux et sur les parois des tombes ou des sarcophages était aussi un moyen d'éterniser ce culte.

C'est à Éphèse qu'on trouve le semis dans au moins quatre maisons. Dans trois cas, ils se trouvent dans des niches, dont la fonction cultuelle est probable, ainsi dans la maison de la Mosaïque à la Néréide (H2, W2), pièce SR 18, déjà citée, liée à l'image de Vénus ou d'une nymphe (Abb. 1a). Une autre niche dans la même demeure, dans la pièce SR 20, montre la trace d'une étagère comme dans les autres exemples connus et appartient justement à une salle d'apparat, celle des Muses (Abb. 7). Enfin, dans la maison de la Mosaïque du Lion (H2, W3), la niche de la salle 17, décorée justement de cette mosaïque, garde des traces d'un semis de fleurs.

Dans la maison des Scènes de théâtre (H2, W1) dans la salle voûtée A, sur le mur ouest, un Amour portant une corbeille de fleurs sur la tête se détache sur un semis de roses. Il est considéré comme une éventuelle évocation du Paradis[19].

La question de la fonction des pièces serait intéressante à développer, car il est à noter, que les roses, plus souvent en jonchées qu'en semis, évoquent l'univers du banquet en lui-même qu'il soit funéraire ou non, puisqu'on le trouve sur des banquettes de *triclinium*, notamment en Tunisie[20]. Il est donc bien à sa place dans d'éventuelles salles à manger, où les convives, parfumés et couronnés de fleurs prenaient place. On peut y

[16] Mission en Turquie 1998, 26 fig. 65–71, rapport interne du CEPMR.
[17] Nous remercions la direction du musée d'Iznik pour nous avoir fourni la documentation et encouragée à publier cette tombe.
[18] Laforge 2009, 213 f.
[19] Zimmermann – Ladstätter 2010, 131 f. fig. 244.
[20] Morvillez 2001, 301–303; Barbet 2013, fig. 36–37.

ajouter une peinture de Pergame qualifiée de «Streublumendekor», celle de la Podiensaal, pièce ouest 2, qui est considérée comme une salle de banquet[21].

A Sardes, c'est dans de nombreux tombeaux qu'on trouve ce mode de décoration. L. Shear y voyait des «poppies» des coquelicots, dans le tombeau de 1927, sans doute en raison de la forme en cœur des boutons de roses, ce qui n'est pas approprié[22]. L'exemple le plus célèbre est le tombeau de Chrysanthios (76.1), peintre de son état, par ailleurs bien daté par son inscription[23] (Abb. 8a, b). L'évocation d'un paradis fleuri est évidemment implicite[24]. Pour d'autres exemples, il convient de se reporter à la communication de V. Rousseau dans ce volume, dont elle note le répertoire distinctif avec ce qu'elle appelle «carpet-like scattered flowers», là où nous distinguons soigneusement les semis réguliers, des jonchées.

Datation

Est-il possible, en examinant de près les datations proposées, de lire une évolution dans le temps, dans le type de structure, un motif funéraire gagnant la sphère domestique? (pl. hors-texte).

Les plus anciens exemples proviennent des laraires italiens de Campanie du Ier siècle, puis des tombeaux, dont certains sont datables du début du IIe siècle ap. J.-C. C'est le cas pour Som (no 25) (Abb. 9), du milieu du siècle, de Qweilbeh Q7 (no 17).

A ces peintures qui bénéficient de datations assez précises du fait du matériel retrouvé, on peut ajouter Bramieh (no 5), Puis il y a des exemples de la fin du IIe siècle et du début du IIIe siècle, pour la tombe à ciste près de la gare à Constantza, (no 6), comme Massyaf (no 15)[25]. On y remarque un semis régulier, mais aussi un effet de jonchées par des roses aux longues tiges, parsemant le champ occupé par des oiseaux. L'artiste a figuré ces roses, de préférence aux violettes et aux narcisses, à cause de la couleur vive selon Chapouthier. Il y a aussi, à Qweilbeh encore, le tombeau à couronne à inscription Q9 (no 18).

Les exemples du IIIe siècle sont encore des tombeaux à *Anemurium* (no 1 à 3), A VI, 3; A VIII, 14 et B1, 16. Toutefois, dans le tombeau A VI 3, un réseau de carrés sur pointe enfermant chacun une rose à deux pétales cordiformes, évoque de façon très schématique une barrière de jardin, plutôt qu'un véritable semis de fleurs.

Enfin les décors qui présentent ces semis dans l'habitat privé, des maisons à Éphèse (no 9 à 12) sont presque tous tardifs. Ils s'étalent aussi bien dans des niches, comme nous l'avons présenté, que sur les parois en zone moyenne, et même au revers d'une voûte et dans plusieurs pièces de la même demeure. N. Zimmermann appelle ce type de décor «Streublumenmalerei», streuen veut dire semer, c'est-à-dire, qu'il s'agit des semailles à la volée, qu'il applique à ces semis réguliers, ainsi dans la maison de Socrate et Uranie (H2 W4), dans la pièce 14d (Abb. 10), comme l'indique sur le plan les pièces en jaune[26]. Il y avait peut-être aussi des semis de pétales de roses[27].

A noter un lot important de tombeaux encore décoré de ce semis au IVe siècle ap. J.-C., notamment à Sardes le tombeau 76.1 de Chrysanthios (no 21) déjà évoqué, où la zone inférieure imite des incrustations de marbres, ce qui tendrait à lier les deux types de décor[28], à Silistra (no 24) et un rare exemple à Rome dans la catacombe des Giordani, via Anapo (no 19).

---

[21] Cf. Schwarzer 2008, pl. 5,3. 9,2. et sa communication dans ce colloque, datée du deuxième quart du IIe siècle ap. J.-C. Nous remercions l'auteur de ces précisions.

[22] Shear 1927, 19–25.

[23] Greenwalt 1976, 57–73; Greenwalt 1979, 1–32.

[24] Sur cette question, voir le livre de Michaeli 2009, qui montre des exemples en Israël de jonchées et de prairies.

[25] Cf. Chapouthier 1954, 182. Cf. Hymne homérique, 6, Ov. Fast., 4, 41. «*plurima lecta rosa est*».

[26] Zimmermann 2002, 100 fig. 46; 254.

[27] Zimmermann – Ladstätter 2010; fragments de peintures avec «Streublüten» dans une tombe de Panayirdag, fig. 311. Cf. egalement Zimmermann 2011, 365–407 et particulièrement fig. 11. 13–15. 19.

[28] V. Rousseau a cependant noté que le semis de fleurs n'apparait pas dans le décor domestiques à Sardes où les imitations d'*opus sectile* prédomine, au contraire d'Éphèse. Elle y voit une différence d'époque et de style.

Y a-t-il un style particulier selon les régions?

Dans certaines régions, le semis de fleurs est remplacé par un semis de pétales cordiformes isolés, placés en quinconce et en alternance avec des tiges à deux feuilles. C'est le cas à Kertch (Ukraine), dans l'ancienne Panticapée, dont les datations retenues pour les trois tombeaux concernés vont de la fin du Ier siècle au IIe siècle ap. J.-C. On y ajoutera le sarcophage du peintre qui est de la fin du IIe siècle ap. J.-C[29]. Kertch est à la limite de notre définition et si nous l'avons fait figurer sur la carte, avec un astérisque, nous ne l'avons pas inclus dans notre tableau.

On distingue des styles différents selon les lieux, mais nous n'avons pas l'espace suffisant pour illustrer et développer cet aspect de la question. Notons, quand même, qu'à Éphèse les fleurs sont souvent bien ordonnées, disposées en quinconce de façon régulière, des chaînettes à pompons de fleurs parsèment le champ, détail d'une école locale qui n'apparaît pas ailleurs (Abb. 1b, 10). Les guirlandes sont remplies de zigzag, comme sur d'autres sites voisins de l'actuelle Turquie, *Anemurium* (Abb. 11), ou Sardes, alors qu'à Constantza (Abb. 4, 5), à Iznik Bahgebogazi (Abb. 6a, b), à Som (Abb. 9) elles sont rondes munies d'anneaux, mais, pour ce dernier, il s'agit d'un tombeau plus ancien du IIe siècle ap. J.-C. Serait-ce un critère pour dater les deux autres structures à une haute époque?

Conclusion

Il s'agit bien d'une mode qui a duré au moins deux siècles, dont le style d'exécution varie un peu d'un bout à l'autre de ces provinces d'Orient, selon les lieux, peut-être aussi selon les moments[30]. A noter que cette mode s'est répandue aussi sur les sols de mosaïque, où déjà les jonchées sont nombreuses, ainsi à Antioche sur la célèbre mosaïque du phénix au musée du Louvre, où le semis de rose en quinconce est parfaitement ordonné, comme nous l'avons déjà signalé, et qui date de la fin du Ve siècle ap. J.-C. à en juger par la monnaie de Théodose II, trouvée sous le pavement.

D'autres cas ont été évoqués au cours du colloque, pouvant peut-être modifier cette exclusivité orientale. Toutefois, les exemples de tombeaux de Cumes, ou de la maison d'Assise[31] ne sont pas des semis de fleurs au sens précis que j'ai tenté de définir. D'autres ne sont pas assez lisibles pour pouvoir être pris en compte, comme la tombe de Lillibeo mentionnée par S. Tortorella, ou lorsqu'ils ne sont connus que par des dessins, dont on ne sait s'ils sont fiables, comme le tombeau de Bankes à Sidon[32]. En revanche, le tombeau présenté par D. Rogic à *Viminacium* (no 27) montre bien un semis de fleurs régulier et des guirlandes en zigzag[33].

Pour l'instant nous avons affaire à une mode qui est répandue dans tout le monde romain et dont les appellations sont «jonchées», «fiori sparsi», «scattered flowers» «Streublumen», et qui correspond à des rituels[34]. A côté de cette mode, nous avons caractérisé un style local qui est un «semis de fleurs», dont l'équivalent dans d'autres langues est à trouver, et qui semble bien délimité dans le temps et dans l'espace, soit du IIe au Ve siècle ap. J.-C., dans un arc proche oriental assez bien défini.

Remerciement

Pour des clichées, nous remercions T. Michaeli, V. M. Strocka, le musée d'Iznik, K. Kitanov, D. Rogic et le regretté M. Bucovala. Pour l'aide ou la participation à l'étude: R. Ciobanu (traduction), C. Chera, F. Monier, F. Ory, V. Rousseau et H. Schwarzer.

---

29 Cf poster de P. Burgunder lors de ce colloque.

30 Comme l'a rappelé Chapouthier 1954, 210, en Italie, par exemple à Ostie, se sont des prairies de fleurs qui évoquent les Champs Elyséens et qui illustrent bien une épitaphe de Rome: «Là dans les plaines élyséennes, tu bondis dans la joie, loin de tous les maux, au milieu des tendres fleurs».

31 Cf. dans ce volume la communication de F. Boldrighini et le poster de D. Neyme.

32 Cf. Barbet *et al.* 1997; l'aquarelle du mur du fond s.n. Toutefois, la comparaison entre les aquarelles et deux bustes peints retrouvés dans la maison de Bankes, montre une assez grande fidélité. Cf. Barbet – Lewis 2004, 191–200.

33 Nous remercions D. Rogic pour nous avoir prêté un document sans équivoque. Cf. son article dans ce même volume.

34 L'influence de tissus dans les tombes a été également évoquée.

Abila Q 7						sphinge sanglier,	C.	141–151.
18 - QWEILBEH* *Abila*	**Tombeau** Q 9	Zigzag plein	+ et inscription	+ et paon			Milieu IIe s-milieu IIIe s. ap. J.-C.	Barbet – Vibert-Guigue 1994, 155–160.
19 - ROME *Roma*	**Catacombe des Giordani** via Anapo	Ronde ?				Barque et pêcheurs	IVe s. ap. J.-C.	Nicolai – Bisconti –Mazzoleni 1999, pl. II.
20 - SARDES *Sardis*	**Tombeau** Shear	Zigzag plein		Paons, pigeons	corbeilles raisin	pampres	IIe siècle?	Shear 1927, pl. III–IV.
21 - SARDES	**Tombeau** 76.1 Chrysanthios	Zigzag plein	+ et inscription	+ et paon	corbeilles		IVe s. ap. J.-C. ?	Greenwalt 1978, fig. 3, 6. Hanfmann 1981.
22 - SARDES *Sardis*	**Tombeau** 79.1	croisillons			corbeilles		Fin IVe siècle ap. J.-C.	Greenwalt 1978, fig. 24. 28.
23- SARDES *Sardis*	**Tombeau** 79.2	zigzag		Paon perdrix rouge-gorge	corbeille		IVe siècle ap. J.-C.	Greenwalt *et al.* 1983, 3–44 fig. 26.
24 - SARDES	**Tombeau** T 93	Zigzag et croisillons		paon	corbeilles			Aquarelle archives Greenwalt.
25 - SILISTRA *Durostorum*	**Tombeau**				cratère	2 paons	IVe s. ap. J.-C.	Barbet 1998 **À compléter.**
26 - SOM	**Tombeau**	Ronde				Sphinge ailée	Début IIe s. ap. J-C.	Barbet – Vibert-Guigue 1994, 244–254, Vibert-Guigue 1988, pl.121–122.
27 - *Viminacium*	**tombeau**	Zigzag plein						Rogic dans ce volume.

SITE	STRUCTURE	GUIRLANDE	COURONNE	VOLATILES	OBJETS	THEMES ASSOCIÉS	DATATION	RÉFÉRENCES Bibliographie
1 - ANEMURIUM	**Tombeau*** A VI,3						Fin IIe-IIIe s. ap. J-C.	Alföldi-Rosenbaum 1971.
2 - ANEMURIUM	**Tombeau** A VII, 14						Fin IIe-IIIe s. ap. J.-C.	Alföldi-Rosenbaum 1971
3 - ANEMURIUM	**Tombeau** B1,16 Voûte, parois	Zigzag plein				Défunts? Amours + faucille Médaillon + femme	Fin IIe-IIIe s. ap. J.-C.	Alföldi-Rosenbaum 1971
4 - ASCALON*	**Tombeau** voûte	?		paon			IIIe s. ap. J.-C.	Michaeli 2009, fig. 235.
5 - BRAMIEH	**Tombeau**						Milieu IIe s. ap. J.-C.	Contenau 1924, pl. XXXV.
6 - CONSTANTZA *Tomis*	**Tombe à ciste** Près de la gare						Monnaie 198-217 ap. J.-C.	Bucovala – Paşca 1988.
7 - CONSTANTZA *Tomis*	**Tombe à ciste**	Rondes à anneaux		+	Vase à pied			Inédit Barbet, Monier rapports, 1998.
8 - ÉPHÈSE *Ephesus*	**Catacombe** des Sept Dormants	Zigzag plein	Chaînettes de fleurs en pompons		Vase à pied		IVe s. ap. J.-C.	Strocka 1977, fig. 93–94.
9 - ÉPHÈSE *Ephesus*	Maison H2,W1 Scènes de théâtre	Zigzag plein	Chaînettes de fleurs en pompons	paon	Panier et vase à pied	Personnage allongé Amour et panier	Troisième quart IIIe s. ap. J.-C.	Strocka 1977, fig. 79–82, 85, A. Zimmermann 2002, fig. 11.
10 - ÉPHÈSE *Ephesus*	Maison H2, W2, de la Mosaïque à la Néréide, SR 18, niches					Vénus et Mars	Troisième quart IIIe s. ap. J.-C.	Strocka 1977, fig. 118–119, 138. Zimmermann 2002, fig. 19.
11 - ÉPHÈSE *Ephesus*	Maison H2, W3, à la Mosaïque du Lion 3 couches super			+			Troisième quart IIIe s. ap. J.-C.	Strocka 1977, fig. 300–301. Zimmermann 2002, fig. 17.
12 - ÉPHÈSE *Ephesus*	Maison H2,W4, de Socrate et Uranie 14d-3	Zigzag plein	Chaînettes de fleurs en pompons	+	Vase à pied?		Troisième quart IIIe s. ap. J-C.	Strocka 1977, fig. 236–237. 239–243. Thür 2005, 126 f. Zimmermann 2010, fig. 150.
13 - IZNIK *Nicée*	**Tombe à ciste** Bahgebogazi	Rondes à anneaux			+			Inédit, Barbet, rapport 1998.
14 - JÉRUSALEM	**Tombeau** *arcosolium*							Bagatti 1974, fig. 9.
SITE	STRUCTURE	GUIRLANDE	COURONNE	VOLATILES	OBJETS	THEMES ASSOCIÉS	DATATION	RÉFÉRENCES Bibliographie
15 - MASSYAF*	**Tombeau**			+		Enlèvement de Perséphone	Fin IIe. début IIIe s. ap. J.-C.	Chapouthier 1954, pl. B.
16 - PERGAME	**Podiensaal**						2e tiers IIe siècle ap.J.-C.	Schwarzer 2008, pl. 9.
17 - QWEILBEH*	**Tombeau**				paon	Aigle, ours	Milieu IIe s ap. J.-	Barbet – Vibert-Guigue 1994,

Bibliographie

CEPMR: Centre d'étude des Peintures murales romaines (Paris CNRS-Soissons APPA).

AIPMA Saint-Romain-en-Gal 2001
A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C. IVe siècle apr. J.-C., actes du VIIe colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001).

AIPMA Naples 2010 — I. Bragantini (dir.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Naples 2010).

Alföldi-Rosenbaum 1971 — G. Alföldi-Rosenbaum, The Necropolis of Anemurium (Ankara 1971).

Bagatti 1974 — B. Bagatti, Ritrovamento di una tomba pitturata sull'Oliveto, Liber Annuus 24, 1974, 173–187.

Baratte 1978 — F. Baratte, Catalogue des Mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre (Paris 1978) no 44. 92–98 fig. 87.

Barbet 2013 — A. Barbet, Peintures romaines de Tunisie (Paris 2013).

Barbet *et al.* 1997 — A. Barbet – P.-L. Gatier – N. Lewis, Un tombeau peint inscrit de Sidon, Syria 74, 1997, 141–160.

Barbet – Lewis 2004 — A. Barbet – N. N. Lewis, Où l'on verra que le tombeau de Sidon visité par Bankes n'est pas entièrement perdu, Syria 81, 2004, 191–200.

Barbet – Monier 1992 — A. Barbet – F. Monier, Mission en Roumanie, 1992, 22 f. fig. 80–84; 1993, 26 f. fig. 72–80, Rapport internes du CEPMR.

Barbet – Vibert-Guigue 1988, 1994
A. Barbet – C. Vibert-Guigue, Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie, IFAPO, BAH 80, Vol. I, texte par A. Barbet (Paris 1994); vol. II, album par C. Vibert-Guigue (Paris 1988).

Brun – Munzi 2010 — J.-P. Brun – M. Munzi, La decorazione pittorica di un mausoleo di Età severiana nella necropoli settentrionale di Cuma, in: AIPMA Naples 2010, 505.

Bucovala – Pasça 1988 — M. Bucovala – C. Pasça, Descoperiri recente in necropolele de epoca romana zi romano-bizantina la Tomis, Pontica 21–22, 1988–1989, 123–161.

Chapouthier 1954 — F. Chapouthier, Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf, Syria 31, 1954, 172–211.

Contenau 1924 — G. Contenau, Deuxième mission archéologique à Sidon (1920), Syria 5, 1924, 129–134.

Fiocchi Nicolai *et al.* 1999 — V. Fiocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, Roms christliche Katakomben. Geschichte, Bilderwelt, Inschriften (Regensburg 1999).

Fontemaggi *et al.* 2001 — A. Fontemaggi – O. Piolanti – C. Ravara, Intonaci a motivi ripetitivi da alcune domus riminesi, in: AIPMA Saint-Romain-en-Gal 2001, 273 f. pl. 56, 3.

Gabra – Drioton, 1954 — S. Gabra – E. Drioton, Peintures à fresque et scènes peintes à Hermoupolis-ouest (Touna el Gebel) (Le Caire 1954).

Greenwalt 1978 — C. H. Greenwalt Jr., The Sardis Campaign of 1976, BASOR 229, 1978, 57–73.

Greenwalt 1979 — C. H. Greenwalt Jr., The Sardis Campaign of 1977, BASOR 233, 1979, 1–32.

Greenwalt *et al.* 1983 — C. H. Greenwalt Jr. – H. Crawford – A. Ramage – D. Sullivan – K. Nayir – A. Tulga, The Sardis Campaigns of 1979 and 1980, BASOR 249, 1983, 3–44.

Jashemski 1979 — W. F. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius I (New Rochelle, New York 1979).

Korac 2007 — M. Korac, Slikarstvo Viminatjiuma – The Paintings in Viminacium (Beograd 2007).

Laforge 2009 — M. O. Laforge, La religion privée à Pompéi, Études 7 (Naples 2009) 213 f.

Michaeli 2009 — T. Michaeli, Visual representations of the Afterlife. Six Roman and Early Byzantine Painted Tombs in Israel (Leyde 2009).

Morvillez 2001 — E. Morvillez, Les peintures de la fontaine Utere Felix à Carthage (IVe siècle ap. J.-C.) in: AIPMA Saint-Romain-en-Gal 2001, 301–303.

PPM I — Pompei. Pitture e mosaici I, Regio I, parte prima (Rome 1990).

PPM II — Pompei. Pitture e mosaici II, Regio I, parte seconda (Rome 1990).

Rostovtseff 1913–1914 rééd. 2003–2005
M. I. Rostovtseff, La peinture décorative antique en Russie méridionale, A. Barbet (dir.), V. Schiltz (collab.), A. Fraysse, A. Rychtecky (trad.), AIBL XXVIII, 2 vols. (Paris 2003–2004).

Schwarzer 2008 — H. Schwarzer, Das Gebäude mit dem Podiensaal in der Stadtgrabung von Pergamon. Studien zu sakralen Banketträumen mit Liegepodien in der Antike, AvP 15/4, 2008.

Shear 1927 — T. L. Shear, A Roman chamber Tomb at Sardis, AJA 31, 1927, 19–25.

Strocka 1977 — V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Vienne 1977).

Van Andringa 2009 — W. Van Andringa, Quotidien des dieux et des hommes. La vie religieuse dans les cités du Vésuve à l'époque romaine, BEFAR 337 (Rome 2009).

Zimmermann 2002 N. Zimmermann, Ausstattung von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalerien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger, Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, AF 6 (Vienne 2002).

Zimmermann 2011 N. Zimmermann, Das Sieben-Schläfer-Zömeterium in Ephesos. Neue Forschungen zu Baugeschichte und Ausstattung eines ungewöhnlichen Bestattungskomplexes, ÖJh 80, 2011, 365–407.

Abbildungen

Tableau hors-texte: Tableau des semis de fleurs (A. Barbet). * Exemples à la limite de la définition.
Abb. 1a: Éphèse, maison de la Mosaïque à la Néréide (H2 W2), pièce SR 18, mur ouest. Vénus ou nymphe dans une niche à semis de fleurs (cl. A. Barbet, 95/33/2).
Abb. 1b: Éphèse, maison des Scènes de Théâtre (H2 W1) pièce voûtée A, mur nord. Semis de fleurs et oiseaux tenant une guirlande, guirlande à chaînette à pompons (cl. A. Barbet, 95/32/11).
Abb. 2: Carte de diffusion du semis de fleurs. * semis mixte (F. Ory). Manquent Pergame et *Viminacium* présentés au cours du colloque.
Abb. 3a: Constantza, tombe à ciste près de la gare, *in situ*. Semis de roses (cl. M. Bucovala).
Abb. 3b: Constantza, tombe à ciste près de la gare, relevé d'une dalle courte à semis de fleurs (M. Bucovala).
Abb. 4: Constantza, tombe à ciste inédite, restitution hypothétique des quatre côtés (F. Monier).
Abb. 5: Constantza, tombe à ciste inédite, détail du bloc 1, avec guirlande, semis de fleurs et tête d'oiseau (cl. A. Barbet, 92/64/12).
Abb. 6a: Iznik, Bahgebogazi, tombe à ciste, plan et décor (G. Öziyazici, cl. A. Barbet, 98/64/7).
Abb. 6b: Iznik, Bahgebogazi, tombe à ciste, semis de fleurs, guirlandes et oiseaux (cl. Archives musée d'Iznik).
Abb. 7: Éphèse, maison de la Mosaïque à la Néréide (H2 W2), pièce SR 20, niche à semis de fleurs et étagère (cl. A. Barbet, 8249).
Abb. 8a: Sardes, tombeau de Chrysanthios (76.7), lunette du fond avec inscription dans une couronne sur fond de semis de fleurs et oiseaux (cl. archives A. Barbet, novembre 1983).
Abb. 8b: Sardes, tombeau de Chrysanthios (76.7), lunette d'entrée et mur latéral, avec semis de fleurs, oiseau, guirlande (cl. archives A. Barbet, novembre 1983).
Abb. 9: Tombeau de Som, Sphinge ailée sur fond de semis de fleurs et guirlandes (cl. L. Wagner).
Abb. 10: Éphèse, maison de Socrate et d'Uranie (H2 W4), pièce 14d, semis de fleurs couvrant la paroi entière, avec guirlandes, oiseau, guirlande à chaînette en pompon (cl. A. Barbet, 95/35/11).
Abb. 11: *Anemurium*, tombeau B1 16 (cl. A. Barbet, 98/43/11).

Alix Barbet
27, avenue Victor Hugo
F – 94240 L'Haÿ-les-Roses
alix.barbet@ens.fr

Annapaola Zaccaria Ruggiu

Sistemi decorativi dall' *insula* residenziale 104 a Hierapolis di Frigia

(Taf. LXXV–LXXVIII, Abb. 1–11)

Abstract

In the three houses that cover, from east to west, the surface of *insula* 104, three rooms present similar fresco decorations. In one case, however, the Library of the House with the Painted Inscription, the decoration appears distinct from the others, in particular the use of painted colonnades and fake polychromatic marble panels that, at times, are associated with relief panels made of painted plasters and protruding frames separating the horizontal parts of the paintings. Based on stratigraphic considerations, the proposed dating of such systems, just as for the painted inscription, points towards a date between the end of the 5th and the first decades of the 6th century AD. Here, we present the reconstruction of the painted walls together with the digital restoration of the modular assemblies of the frescoes and plasters.

Delle tre case che si dispongono su terrazzamenti artificiali nell'*insula* 104 di Hierapolis di Frigia (Casa del cortile dorico, Casa dei capitelli ionici, Casa dell'iscrizione dipinta) (Abb. 1), ognuna conserva almeno un ambiente con estese pitture parietali ad affresco che in un caso sono arricchite da pannelli a rilievo e da cornici modanate in stucco[1]. Da diverse attestazioni anche altri ambienti dovevano essere dipinti, e tutti comunque intonacati di bianco. L'evidenza monumentale di queste abitazioni oggi visibile è attribuibile alla prima età bizantina (fine V–VI sec. d.C.), cui vanno riferite le pitture, gli stucchi, le pavimentazioni.

In questa sede verranno presentati tutti i sistemi ornamentali dell'*insula* e se ne daranno le ipotesi di restauro e di ricostruzione digitale, che M. Limoncelli ha elaborato per questa presentazione[2]. Il restauro virtuale degli affreschi, è il risultato di approfondite osservazioni e riflessioni sulle parti conservate e su quelle mancanti, che hanno permesso di riconoscere sulla parete le linee orizzontali e verticali impresse nella malta fresca per ripartire il campo da decorare in pannelli e in fasce di contorno. L'identificazione delle tracce di colore e dei pigmenti utilizzati[3] ha poi consentito di riposizionare i colori originali nel restauro virtuale, nel quale si è inteso ripristinare l'unità cromatica e formale dell'intero affresco, realizzando delle texture nel modello tridimensionale che restituisce sia le parti ricostruite sia le parti originali.

Presentiamo dunque l'apparato decorativo di tre ambienti pertinenti a tre diverse abitazioni: ambiente A 1207 Casa del cortile dorico, ambiente A 1239 Casa dei capitelli ionici, ambiente A 1361 Casa dell'iscrizione dipinta. La ricostruzione grafica è ancora in corso e pertanto quanto in questa relazione viene detto dovrà necessariamente essere ripreso e perfezionato con l'avanzamento degli studi e delle indagini archeologiche[4].

---

[1] Per semplificazione di linguaggio si usa qui il termine stucco, anche se dalle analisi chimiche di alcuni campioni, questo risulta essere in realtà una malta di calcite, o anche calcite e aragonite, usata anche negli strati preparatori degli affreschi. Si rinvia a Mazzocchin – Zaccaria Ruggiu 2012. Per la bibliografia sulle case dell'*insula* 104 si veda da ultimo Zaccaria Ruggiu 2007; Zaccaria Ruggiu 2012.

[2] Ricercatore di Virtual Archaeology per numerosi istituti di ricerca: CNR, Università del Salento, Accademia di Belle Arti di Lecce, Università Ca' Foscari di Venezia, NY University, University of Texas. Ringrazio M. Limoncelli per lo straordinario lavoro e la eccezionale competenza trasferita – tra le sue tante applicazioni – anche nel restauro virtuale e di ricostruzione 3D delle case dell'*insula* 104 che oggi siamo in grado di proporre a questo Convegno.

[3] Cfr. Mazzocchin – Zaccaria Ruggiu 2012, 443–452.

[4] Gli aspetti ancora in discussione riguardano l'altezza delle pareti dipinte, la modularità delle partizioni della zona più alta, il rapporto tra i dislivelli pavimentali e tipo e altezza del soffitto.

1. Casa del cortile dorico, Sala A 1207

Di ampie proporzioni (più di 55 mq), la sala occupa tutta la larghezza della casa tra est e ovest. Vi si entra dall'esterno direttamente dallo *stenopos* 18, limite settentrionale dell'*insula*, e, dall'interno, da un cortile preceduto da un vestibolo dotato di sedile per l'attesa. La pavimentazione è su due differenti livelli, ed è costituita di due tipi di tecnica costruttiva: in tavelle di terracotta a piccolo modulo nella zona a quota più bassa e in *opus spicatum* nella zona est a quota più alta di 20 cm[5]. La decorazione parietale è strutturata in modo da seguire queste differenze di pavimentazione, per cui le colonne dipinte si elevano da un livello più basso nel settore con pavimento in tavelle e da un livello più alto nel settore in *opus spicatum* (Abb. 2–3), cosicché anche l'altezza ipotetica delle colonne stesse muta[6]. Poiché le pitture che ornano questa sala sono state presentate in altra occasione[7], in questa sede, nel quadro generale e contestuale delle pitture di tutta l'*insula*, si proporranno alcune particolarità, evidenziate in seguito ai nuovi interventi di pulizia e di restauro degli affreschi dell'ambiente A 1207. Ciò che resta invece sulla parete sud e su quella ovest è troppo esiguo, a causa del crollo quasi totale degli alzati in questo settore della sala, per proporre qualsiasi visualizzazione virtuale[8].

Com' è noto, dunque, a pannelli rettangolari di ca. 90 cm di larghezza, che riproducono marmi colorati (due diversi tipi di onice, marmo nero-blu a venature bianche e marmo rosso a venature bianche) bordati da fasce di onice, o di marmo nero venato, oppure di marmo rosso a venature bianche, si alternano colonne in marmo bianco[9], ciascuna con tre scanalature, più larghe nella parte inferiore delle colonne e più strette in quella superiore. Le basi a doppio toro, appoggiano su plinti quadrati, dipinti in prospettiva nella parete nord e sud, e con vista frontale nella parete est, secondo quindi il punto di visuale di chi entrava nella sala dalle due porte di ingresso all'estremità ovest della sala, e pertanto si trovava di fronte la parete est, mentre vedeva di scorcio le pareti nord e sud. Tra una base e l'altra sono dipinti pannelli rettangolari o quadrati (le distanze tra le colonne sono piuttosto disuguali) che riproducono marmi bianchi con larghe venature oblique grigio-azzurre tipo bardiglio nella parete orientale (cfr. Abb. 3 a, b), e nel settore a quota più alta della parete settentrionale (cfr. Abb. 2 a, b). Pannelli quadrati di marmi screziati color azzurro-grigio a fondo bianco, tipo marmo greco scritto, sono rappresentati infatti tra le basi delle colonne della parte a quota inferiore nella parete nord (cfr. Abb. 2 a, b)[10].

L'organizzazione e la suddivisione dello spazio da dipingere rivela notevoli incertezze, imprecisioni, e probabili modifiche in corso d'opera, perché, se pare ovvio che deve essere stato necessario un disegno complessivo generale che guidasse le maestranze[11], nel passaggio da un livello pavimentale all'altro emergono irregolarità di misure e dissonanze nella ripartizione degli spazi, in particolare nei due pannelli affiancati ma di ampiezza differente, collocati in corrispondenza del gradino, e nell'intercolumnio delle prime due colonne sopra il gradino stesso. (cfr. Abb. 2 a). I due riquadri, uno in onice e l'altro in marmo nero, in questa zona presentano una cornice diversa, più elaborata, con fiori bianchi e azzurri a calice e rose su fondo nero. Piccoli medaglioni in rosso ovali e quadrati circondati da cornici rese con sottili fili gialli sembrano alludere a pietre preziose incastonate in oro.

La volontà di differenziare la funzione d'uso di un settore della sala – con ogni probabilità luogo di banchetti di carattere semipubblico – rispetto all'altro è visibile anche nel modo di rendere le colonne: avvolte da

---

[5] Interventi di sostituzione delle tavelle in numerosi punti della pavimentazione sono visibili soprattutto nella parte centrale della sala, testimonianza della cura con cui si seguiva in antico lo stato di conservazione delle strutture.

[6] Non abbiamo la certezza dell'andamento del soffitto della sala, se cioè era anch'esso ad altezze diverse in accordo con la differenza di quota del pavimento, oppure, come la nostra proposta, uniforme in tutta la stanza. La scelta del capitello ionico non è basata su dati effettivi, ma ci è servita unicamente per il calcolo delle altezze delle pareti e del rapporto pannelli, colonne, soffitto.

[7] Zaccaria Ruggiu 2005; Zaccaria Ruggiu 2007, 221–232.

[8] E' comunque evidente dai frammenti *in situ* che si tratta della stessa organizzazione decorativa con colonne dipinte e pannelli in finti marmi.

[9] Le colonne hanno una larghezza di 27–28 cm.

[10] Anche nei pavimenti in *opus sectile* della Casa dei capitelli ionici sono impiegati questi tipi di marmi colorati: il gusto per il colore e la rappresentazione pittorica dell'ornamento architettonico investe tutti gli spazi di rappresentanza delle costruzioni private dell'*insula*.

[11] Come si desume dall'organizzazione degli spazi nella parete est e nel settore più occidentale della parete nord, con gli *emblemata* al centro di un sistema regolare di colonne e di riquadri ma evidenziato anche dalla uguaglianza dei pannelli dello zoccolo e dagli spazi tra le colonne.

un velo nella parete nord, scoperte nella parete est. Tale proposito è sottolineato anche della posizione di ciascun emblema: al centro della parete est, al centro solo della parte più bassa nella parete nord. In altra sede[12] si è sottolineato anche l'approssimazione con cui sono state realizzate le basi delle colonne angolari (in parte su una parete e in parte sull'altra) e le basi del settore rialzato della decorazione settentrionale. Non appare intenzionale la sporgenza data a due basi su tre, che sembra seguire piuttosto le irregolarità del muro, senza che si provvedesse a ripianarne la prominenza.

Anche in altre case dell'*insula* si è preferito non eliminare le anomalie della roccia sulla quale si è costruito, lasciandola spesso in vista, come una normale componente di pavimenti e di alzati, invece di regolarizzare sporgenze e asimmetrie[13].

La decorazione figurata è quasi totalmente assente. Solo in un pannello che riproduce l'onice nella parete orientale si distinguono tre scenette: una danzatrice e suonatrice di siringa, una scenetta erotica e un felino[14]. Le figurette, appena percepibili date le piccolissime dimensioni[15], mimetizzate nelle venature dell'onice, sono dipinte con gli stessi colori di queste, in rosso, arancio, giallo, con la tecnica non supportata da disegno sottostante, con rapide pennellate di colore pieno, ma di effetto, come emerge dalla piccola pantera in assalto (Abb. 4). Il giallo è usato per delineare i dettagli delle capigliature e dello strumento musicale. Si propongono come una sollecitazione agli ospiti ad indovinare cosa si nasconde tra le screziature dell'onice.

Anche il soffitto era dipinto; alcuni frammenti con le impronte dell'incannucciata sul retro a motivi vegetali con fiori e foglie sono stati portati alla luce dagli scavi, senza tuttavia che si potesse ricomporre il sistema generale. Del resto, proprio in corrispondenza di questa sala, nel X secolo sono stati operati ingenti lavori di spianamento e di trasporto di macerie, di sistemazione dell'area per costruire abitazioni[16], attività che hanno quasi del tutto cancellato ogni traccia della parte sommitale dei crolli e ci hanno privato della documentazione del modulo superiore degli affreschi, del completamento di colonne e capitelli, oltre che del piano superiore della casa.

Nella parete sud si aprono due porte che comunicano con il vestibolo e con una piccola stanza che potrebbe essere interpretata come un *cubiculum*. La presenza delle porte condiziona la modularità della decorazione che non può reduplicare totalmente quella della parete nord dotata di una porta sola. Da tre frammenti in posto con basi di colonne e pannelli che riproducono marmi venati, è visibile solo il diverso livello del punto di appoggio delle basi in accordo con il diverso livello dei pavimenti, come nella parete di fronte, ma non sappiamo quante colonne fossero state dipinte, né come si concludeva la decorazione in prossimità delle porte, che tipi di marmi fossero riprodotti. E' possibile che sugli stipiti fossero dipinti motivi vegetali, come è stato fatto per la porta verso lo *stenopos* 18 (Abb. 5) e per quella che conduce nel vestibolo e che presenta motivi a griglia di canne (Abb. 6), forse allusione a recinzione di giardino.

2. Casa dei capitelli ionici. Esedra A 1239

Analoga rappresentazione a pannelli di finti marmi alternati a colonne su basi attiche costituisce la decorazione delle pareti di una piccola esedra nella Casa dei capitelli ionici (A 1239). Il modulo è però più piccolo e si accompagna, eccezionalmente in questo caso, a un bel pavimento in *opus sectile* abbastanza ben conservato, anziché a uno in laterizi come per le sale A 1207 e A 1361. L'ambiente che si apre su un cortile lastricato in marmo (di cui restano poche lastre), ornato da una fontana marmorea, doveva avere funzione di rappresentanza. L'esedra ha subìto nell'ultima fase di vita della casa (prima metà del VII secolo), interventi edilizi che ne hanno rimpicciolito lo spazio e compromesso la superficie pittorica. Gli affreschi con motivi a elementi architettonici, sono stati recuperati nel 2008 in seguito a lavori di consolidamento e pulizia, che hanno consentito la restituzione grafica della parte ancora visibile (Abb. 7 a, b) e la possibilità di confrontare queste pitture con quelle visibili nella Casa del cortile dorico e con altre realtà ierapolitane[17].

[12] Si veda Zaccaria Ruggiu 2005; Zaccaria Ruggiu 2007.
[13] Nelle pareti di A 115/116, nel pavimento e nelle pareti di A 84, nel pavimento di A 79 e di A 1361.
[14] Per maggiori dettagli si veda Zaccaria Ruggiu 2007, 221–232.
[15] La danzatrice è alta 8 cm, la pantera misura cm 8, e il gruppo della scenetta erotica cm 8 x 6.
[16] Cfr. Zaccaria Ruggiu 2007, 226.
[17] Tutti i restauri degli affreschi delle case sono stati compiuti dal restauratore M. Uğuryol e della sua équipe nel corso di numerosi anni di attività a Hierapolis. Per le foto del pavimento si veda Zaccaria Ruggiu 2007.

Contesti analoghi

A Hierapolis vengono realizzate decorazioni ad affresco che riproducono strutture architettoniche e in particolare pannelli di marmi policromi nelle Terme-Ginnasio (ristrutturate dopo il V sec. d.C.), nell'ambiente F nel quale sono state reimpiegate le colonne del tempio di Apollo dopo la sua distruzione. La sala F conserva vasche rettangolari per immersioni le cui pareti soprastanti sono decorate da motivi pittorici a pannelli di finti marmi brecciati con fasce di contorno di colore verde. Lo stile, di carattere più lineare e schematico rispetto agli esemplari delle case, restituisce l'immagine di una parete piatta priva di volume e di spazialità. Tale sistema decorativo, che propone anche motivi consueti nei mosaici come i fiori quadripetali, è assegnabile a momenti successivi al V secolo quando si utilizzarono le colonne del tempio di Apollo distrutto dalle fondazioni per riallestire la zona termale che fu decorata anche con pavimentazioni in *opus sectile* del tutto simili a quelle delle sale A 50 e 195 della Casa dei capitelli ionici. Questi *opus sectile* sono datati tra la fine del V e gli inizi del VI sec. d.C.[18].

Anche nella Cattedrale di Hierapolis (VI sec. d.C.)[19] è documentata l'esistenza di una pittura architettonica, oggi scomparsa, molto simile, – per la presenza di colonne dipinte – a quella della sala A 1207 nella Casa del cortile dorico, dell'esedra A 1239 nella Casa dei capitelli ionici, della biblioteca A 1361 nella Casa dell'iscrizione dipinta. Al momento dello scavo se ne è ricavato solo un disegno sommario conservato negli archivi della Missione (Abb. 8).

Efeso è un punto di riferimento importante, tanto per gli affreschi della Hanghaus 2, quanto per quelli della Hanghaus 1. Nella Hanghaus 2, Unit 1[20], grandi figure allegoriche sono poste come statue dipinte tra colonne in sequenza su podio, la cui cronologia è assegnata ora al secondo quarto del III sec. d.C. (Unit 1). Nell'unità abitativa 4 una serie di pannelli che imitano marmi verdi a venature bianche separa la zona inferiore della parete da quella mediana che presenta imitazioni di campiture di marmo bianco con cornici rosse per imitare porfido rosso; l'insieme è datato ora alla stessa fase, nel secondo quarto del III. sec. d.C.[21].

Più vicine agli esempi ierapolitani sono le pitture della Hanghaus 1, una vasta abitazione a più piani, dotata di sale di rappresentanza e di un grandioso peristilio con bacino di fontana, dove si sviluppa un complesso destinato ai banchetti, di cui il *Cenatorium* b, orientato su un *oikos* tetrastilo quadrato, era decorato con motivi architettonici dipinti: pannelli alternati a colonne con capitelli corinzi di marmo bianco. A Efeso si conserva tutta l'altezza della parete, per cui è stato possibile ricostruire, diversamente che a Hierapolis, le partizioni del modulo superiore sopra i capitelli, che reca motivi a dischi e losanghe che si alternano. Lo zoccolo è realizzato con pannelli di marmo reale sopra il quale si sviluppa la decorazione pittorica a colonne.

L'articolazione del ritmo tra pannelli e colonne, l'alternarsi dei colori di fondo delle fasce con quelli dei pannelli nella Hanghaus 1 di Efeso è molto vicina, come si è detto, agli esempi ierapolitani, dai quali però si allontana per le scelte cromatiche e per una maggiore uniformità e ripetitività di colori, cornici, forme. Ad Efeso infatti alcuni pannelli sono a colore pieno (imitazione di marmi rossi e neri), mentre altri, come un pannello bianco con pennellate trasversali azzurre e modanature interne tracciate a linee rosse, intendono riprodurre materiali lapidei in modo più naturalistico, e le cornici a volute sono presenti in tutti i riquadri. Le fasce perimetrali sono in marmi screziati. Tra i colori prevale il rosso anche nelle linee di contorno delle colonne. Anche la datazione diverge, in quanto le pitture della Hanghaus 1 vengono assegnate al periodo tardoantico, sulla base di considerazioni di carattere stilistico, e della scansione cronologica indicata da eventi tellurici, confermata da materiali ceramici e monete rinvenuti sotto i livelli pavimentali[22].

Nel cosiddetto Odeion-Hanghaus le pitture ripetono gli schemi della Hanghaus 1, nelle quali, entro compi pittorici si presentano servi che offrono da bere e da mangiare al padrone disteso su kline e anche all'ospite che entra. Questi affreschi vengono datati all'inizio del IV sec.[23]. Anche nella casa sulla cosidetta Acropolis

---

[18] Cfr. Cottica 2004, 89–106.

[19] Nel complesso episcopale sono stati intrapresi scavi archeologici negli anni '60, e poi nel 1970–1972 e 1974–1975, tuttora inediti. Per informazioni sull'architettura dell'edificio sacro si veda Ciotta – Palmucci Quaglino 2002, 179–201; si veda recentemente inoltre Arthur 2006, 138; la datazione al VI secolo è sottolineata da P. Arthur.

[20] Zimmermann 2002, 109–115 Taf. 96, 28; Zimmermann 2010a, 109–114.

[21] Zimmermann 2002, 109–115 Taf. 93, 22; Zimmermann 2005, 112, Taf. 86. 1.

[22] Vetters 1972–1975, 346–348; Strocka 1972–1975, 471; Strocka 1995, 77–82.

[23] Strocka 1995; Zimmermann 2010b, 620–623, Abb. 3–6; Zimmermann – Ladstätter 2010, 168–169, Abb. 348–352.

e in quella a sud del grande teatro si ripropongono gli stessi schemi, mentre le datazioni più tarde (V–VI sec. d.C.) avvicinano questi esemplari a quelli ierapolitani[24].

Affinità molto strette si riscontrano anche tra le nostre pitture e quelle di alcune chiese della Bulgaria, in particolare di edifici ecclesiastici a sud e a est di Sofia. Lo schema a pannelli che imitano marmi colorati associati a serie di colonne si ritrova nel nartece della Basilica 3 di Sandansky (fine IV–inizi V sec. d.C.), nel portico della Basilica 1 e nella Basilica 4 ancora a Sandansky, nella chiesa delle Terme come decorazione esterna del Syntronon a Stara Zagora (V–VI sec. d.C.), nella Basilica 2 a Gărmen (V sec. d.C.)[25]. Notevoli sono anche le differenze, consistenti in un maggiore schematismo e in una gamma cromatica più ridotta negli esempi bulgari[26]. Un altro esempio analogo ma di datazione più alta ci viene dalle pitture della cripta di una basilica cristiana a Costanza in Romania (metà IV sec. d.C.)[27].

3. Casa dell'iscrizione dipinta. Biblioteca A 1361

Un tipo diverso di organizzazione complessiva dell'apparato decorativo proviene da un altro ambiente pertinente alla Casa dell'iscrizione dipinta. Si tratta di una grande sala (A 1361) di più di 70 mq (m 10,80 x 6,50), ripartita in due, che abbiamo chiamato biblioteca per la presenza di tre nicchie-armadio[28]. La sala è strettamente associata ad un piccolo vano (m 2,80 x 3), nel quale è dipinto su tutte e quattro le pareti il testo di una preghiera. Per l'importanza del testo epigrafico e per la stretta relazione tra la stanzetta con iscrizione di carattere penitenziale[29] e la adiacente sala della biblioteca con affreschi e stucchi, è necessario non scindere questi due complessi che si presentano così fortemente legati e in comunicazione esclusiva. Malgrado la diversa utilizzazione dello spazio e il differente significato di ciascuno dei due vani, tuttavia, pur nell'attuale incertezza sulla destinazione di questa casa e sulle ragioni effettive della posizione isolata e appartata della camera con la preghiera e della sua connessione con la sala della biblioteca, ritengo che il rapporto tra i due ambienti debba essere considerato in reciproca influenza. Rapporto dettato sia dalla medesima cronologia di epigrafe e pitture, sia dalla medesima progettazione della divisione e coordinazione degli spazi da dipingere, sia infine da una concezione particolare di vita impostata sullo studio e sulla preghiera insieme collegati, come apparirebbe dai dati emersi dagli scavi. Fino ad oggi non siamo in grado di chiarire la serie di problemi che l'iscrizione in un complesso architettonico come questo ha posto, e che solo il completamento delle esplorazioni archeologiche potrebbe concorrere a risolvere, come già in altre sedi più volte si è detto[30]. Vorrei sottolineare che la questione di fondo non consiste nella decifrazione e nella lettura dell'iscrizione, il cui senso è ormai evidente anche grazie al recupero di tutto il testo reso possibile da una attenta analisi di spazi e dimensioni delle lettere e delle lacune, e dalla tecnica del restauro digitale[31]. Il problema che perdura ancora oggi, in rapoorto ad una parziale messa in luce del complesso architettonico di cui fa parte la stanza, è collegata alla possibilità di identificare le funzioni d'uso e il significato del complesso stanza-di-preghiera-biblioteca, e al fatto particolare che ci troviamo di fronte ad una eccezionale decorazione nella Biblioteca e a una povertà monacale nella stanza con l'epigrafe penitenziale e che solo la continuazione delle indagini archeologiche potrà concorrere a spiegare.

Oltre alla stanza dell'iscrizione, due grandi vani (A 1361, A 1331) si dispongono parallelamente e si aprono su un altro spazio, forse un portico o un cortile, al quale si accede dallo *stenopos* 18.

---

[24] Zimmermann 2010b, 623–627, Abb. 7–10.

[25] Pillinger *et al.* 1999, 87–92 Taf. 58 Abb. 63. 81–83.

[26] Zaccaria Ruggiu 2007, 230.

[27] Barbet – Monier 2001, fig. 2–3.

[28] Cfr. Zaccaria Ruggiu 2006b, 377–381.

[29] La cd. preghiera di Manasse, inserita nei cantici posti in appendice al salterio, che sono state espunti dalla Vulgata, è invece presente nella versione greca dei LXX. Cfr. D'Andria *et al*. 2006; Zaccaria Ruggiu 2006b; Ritti 2006; Bazzana 2006; Cacitti 2006.

[30] Zaccaria Ruggiu 2006a, 89–92; Zaccaria Ruggiu 2006b, 392–394. La sospensione imposta dalle autorità turche alle indagini archeologiche nell'*insula* 104 a partire dal 2007, condizionando la prosecuzione dei lavori alla copertura totale e definitiva dell'area, ha reso di fatto impossibile la definizione di questo aspetto storico di grandissimo rilievo per la conoscenza dello sviluppo delle dinamiche insediative a Hierapolis tra tarda antichità ed età proto bizantina, e dello sviluppo del cristianesimo in Frigia.

[31] La ricostruzione completa del testo è il risultato dello straordinario lavoro in collaborazione di T. Ritti e di M. Limoncelli.

A 1361 (m 11,80 x 6,70) di ca. 79 mq, è con ogni probabilità una biblioteca con tre nicchie-armadio (cm 43–45 di profondità, 90 di larghezza, e a cm 110 da terra)[32], caratterizzata da decorazioni pittoriche e a stucco, che evidenziano la cura e il lusso degli spazi residenziali, la straordinarietà dell'apparato ornamentale anche in confronto con le altre stanze decorate delle Case dell'*insula* 104. Il sistema ornamentale, al fine di realizzare effetti di realismo e di efficacia visiva, punta non solo sulla pittura ma anche su decorazioni a rilievo in stucco (cornici, pannelli), la cui combinazione nell'edilizia privata costituisce un *unicum* a Hierapolis. Non si sfruttano soltanto le imitazioni di marmi preziosi, di colonnati marmorei, ma a questi si accompagnano – entro riquadri delimitati da fasce dipinte in colore nero-blu – dei piccoli pannelli a rilievo dipinti in blu e rosso con cornici modanate anch'esse in stucco.

Dai lacerti pittorici rimasti *in situ* e dalle tracce impresse con linee incise nell'intonaco di preparazione fresca, si è potuto ricostituire la struttura modulare dell'intera parete che costituisce il limite sud della Casa dell'iscrizione dipinta e della sala della biblioteca (ES 1311). Queste labili tracce, che del resto sono state sufficienti per individuare e riproporre graficamente l'intera composizione della parete, hanno rappresentato anche il punto di partenza per il restauro digitale di questo straordinario complesso (Abb. 9). Cornici a rilievo marcano la linea di separazione tra il registro inferiore della parete a riquadri rettangolari orizzontali, dipinti alternativamente in rosso e nero-blu, – che intendono riprodurre marmi colorati – e il registro mediano, che è organizzato invece in serie di grandi pannelli rettangolari verticali circondati da fasce in finto marmo nero-blu (forse granito e marmo greco scritto). Alle estremità destra e sinistra di questo settore della parete ES 1311, larghi pannelli in finti marmi bianchi a venature grigio-verdi e in onice completano l'organizzazione della decorazione. Una lesena su alta base a modanature plurime costituisce la terminazione occidentale della parete, mentre un'altra lesena rappresenta l'inizio della ornamentazione della parete con le nicchie, della quale ci rimangono pochi lacerti riferibili a pannelli di finto onice. All'interno dei pannelli centrali è rimasto l'intonaco di preparazione, di alcuni centimetri più in rilevo rispetto alle fasce laterali, cosa che ha legittimato l'ipotesi che potessero contenere pannelli in stucco in analogia con la parte occidentale della stessa parete, al di là del piedritto dell'arco, dove si è conservato parte di un pannello con specchiatura a rilievo completato in alto da una cornice. I pannelli sono dipinti di blu nelle parti ribassate e in rosso in quelle a rilievo.

Il modulo centrale della parete ES 1311 terminava in alto con alte cornici modanate in stucco, dipinte di bianco e con fasce oblique irregolari di un delicato colore azzurro-grigio a imitazione di marmi bianchi venati. Sono state rinvenute nello strato di crollo del vano e poiché non si conciliano con il tipo di cornici che separano il modulo inferiore da quello mediano, si presume che possano costituire il coronamento superiore del modulo centrale verso il soffitto.

La sala è divisa in due settori da un grande arco, forse ribassato, appoggiato a due pilastri laterali decorati con lesene scanalate in stucco. Al centro dell'archivolto era collocata una corona o una ghirlanda a foglie di olivo in stucco bianco applicata su disco color oro, mentre una cornice modanata in stucco doveva completare la decorazione dipinta tra archivolto e intradosso dell'arco. Della decorazione dell'arco sono rimasti alcuni conci con tracce di affreschi con motivi di dischi associati a motivi vegetali (?) e fasce sui toni del blu e del giallo. Ma queste poche indicazioni, pur significative per definire meglio l'estensione e i dettagli della decorazione che caratterizzano la sala, non consentono di formulare alcuna ipotesi sul disegno generale del sistema ornamentale che contrassegnava arco e sottarco. Le due parti dell'ambiente separate dall'arco sono caratterizzate anche da differenti livelli pavimentali realizzati con grandi tavelle quadrate in terracotta[33]. Ma a differenza che nella sala A 1207 della Casa del cortile dorico, qui i dislivelli non condizionano l'organizzazione degli affreschi, perché i pilastri di sostegno dell'arco, edificati nel punto di passaggio tra le due zone della sala e decorati con scanalature in stucco, fungono da deciso elemento separatore della decorazione ad affresco, che nel settore più occidentale della sala, quello posto a un livello più basso di un gradino, muta la disposizione delle partizioni e si associa più strettamente alla ornamentazione in stucco con pannelli a rilie-

[32] Si veda il contributo di Zaccaria Ruggiu 2006b.

[33] Non è una eccezione l'accostamento di semplici pavimentazioni in laterizio a decorazioni parietali di grande impatto visivo, come si è visto per la sala A 1207 il cui pavimento, più volte restaurato in antico, è anch'esso in tavelle di terracotta a piccolo modulo e in *opus spicatum.* Nell'*insula* 104 è se mai una rarità l'abbinamento affreschi- *opus sectile* presente solo nell'esedra A 1239.

vo al centro di pannelli dipinti, e con cornici aggettanti che separano orizzontalmente le ripartizioni della decorazione complessiva. Altri elementi in crollo rinviano a decorazioni floreali forse pertinenti alle altre pareti[34], di cui non è conservata la pittura in posto[35].

Ai lati della porta di comunicazione con la stanza di Manasse la decorazione è caratterizzata nello zoccolo da pannelli dipinti in blu, separati dalla zona mediana da cornici a rilievo sulle quali sono posti elementi architettonici a rilievo: a sinistra della porta una insolita basetta a volute che sostiene una lesena, e sulla destra un pannello in stucco colorato con specchiature a rilievo (blu e rosso), e con cornice modanata, pertinente probabilmente alla zona mediana o superiore (Abb. 10).

Pochi elementi ci suggeriscono il tipo di decorazione del soffitto della sala; alcuni frammenti angolari, con impronte d'incannucciata sul retro, e decorazione a motivi vegetali (?), fanno presumere che anche il soffitto fosse dipinto, ma non è possibile dedurne l'esistenza di partizioni modulari o di una composizione generale.

Come si vede, lo schema compositivo generale ha caratteristiche differenti rispetto agli altri due ambienti A 1207 e A 1239, e rispetto alle altre sale che ne erano prive, la diffusa presenza dello stucco, che decora i piedritti dell'arco e l'archivolto dell'arco stesso, delimita e sottolinea in forma di cornici la zona inferiore separandola dalla zona mediana delle pareti, e costituisce il motivo centrale dei pannelli dipinti a finti marmi. Inoltre funge da elemento ornamentale preponderante ai lati della porta di accesso alla stanza della preghiera (cfr. Abb. 10). La sala assume così un aspetto particolare e forme decorative di straordinaria ricchezza che la qualificano come un ambiente di maggiore pregio e importanza tra quelli della casa e delle altre dimore dell' *insula* 104.

La varietà e la eccezionalità della decorazione parietale ottenuta sia attraverso la pittura architettonica ad affresco sia mediante lo stucco, la presenza anche di motivi vegetali, di cui tuttavia si ha conoscenza solo da lacerti rinvenuti nello strato di crollo sopra la pavimentazione[36], il suo legame esclusivo con la stanza della preghiera, e la sua funzione di ambiente di studio e di lettura, conferiscono un aspetto particolare a questo complesso architettonico. Peraltro, l'alto tenore di vita del proprietario della casa è evidenziato, come si è visto, dal livello delle decorazioni dell'ambiente della biblioteca.

4. Datazione delle pitture architettoniche dell'*insula* 104

Si può confermare in questa sede la cronologia già nota[37] con l'aggiunta di una serie di osservazioni significative. Il valore della datazione si fonda su dati archeologici e sulle relazioni stratigrafiche delle strutture.

I frammenti ceramici provenienti da un saggio sotto il livello pavimentale della sala A 1207, seppure pochi, offrono tuttavia un orizzonte cronologico chiaro riferibile ad un periodo tra la fine del V e la prima metà del VI sec. d.C. che rappresenta il termine *post quem*. Si tratta di forme vascolari della prima età bizantina, come bacili ad orlo uncinato[38], un frammento di ceramica che imita la sigillata di Sagalassos (300–450 d.C.)[39], ceramica da mensa e da cucina dei tipi databili tra V e VI sec. d.C.[40]. Sono assenti i bacili con orlo a mandorla che si rinvengono invece in contesti più tardi della Casa dei capitelli ionici[41]. Il quadro del contesto stratigrafico appare simile a quello di un saggio operato in un altro piccolo ambiente che si apre sulla sala A 1207 (A 165), dove una moneta del 512–517 d.C. e forme regionali di V–VI, assegnano a una cronologia "alta", rispetto a quella degli ultimi livelli d'uso delle case, la realizzazione di pavimenti e pitture. E' già stato sottolineato in altra sede che queste forme sono assenti dagli strati di abbandono individuati sopra i livelli

[34] O forse si tratta di decorazioni dei montanti delle finestre, che erano sicuramente presenti nella sala come si deduce da diversi capitelli e da elementi di finestra recuperati negli strati di crollo della biblioteca. Nella Hanghaus 1 di Efeso la decorazione floreale è riservata a queste parti della sala. Cfr. Zaccaria Ruggiu 2006b, 377 fig. 26 a. b.

[35] Pochi lacerti con motivo a finto onice nella parete orientale con le due nicchie, suggeriscono una partizione a pannelli che imitano marmi policromi.

[36] Cfr. Zaccaria Ruggiu 2006b, 377–379.

[37] Zaccaria Ruggiu 2007, 228–232.

[38] Il materiale è ancora inedito. Per questa stessa forma cfr. Cottica 2000, fig. 5, 38.

[39] 1 C 181, Poblome 1999, fig. 66; Poblome *et al.* 2001, 119–126.

[40] Cfr. Cottica 2000, fig. 4,33.

[41] Il riempimento di una scala (ES 134), il riempimento di un muro costruito sopra l'*opus sectile* dell'esedra A 1239.

pavimentali delle casa dell'*insula* 104, che segnalano l'utilizzo finale delle abitazioni e una cronologia leggermente più tarda (VI–prima metà VII sec. d.C.). L'isolato residenziale è crollato in seguito a un violento terremoto avvenuto intorno alla metà del VII secolo, che ha distrutto l'intera città.

Le relazioni stratigrafiche degli alzati evidenziano come gli strati di preparazione delle pitture si appoggino sulle tavelle pavimentali lungo i margini dei muri e quindi pavimento e affreschi sono stati realizzati in successione, e le pitture subito dopo la messa in opera dei pavimenti.

L'organizzazione dei moduli compositivi è in assoluta connessione con l'andamento dei piani pavimentali ai cui dislivelli si adegua e dai quali dipende.

La tecnica costruttiva degli alzati perimetrali, dove ne è stato possibile la verifica, è quella tipica del V–inizi VI secolo, con l'alternanza di corsi di piccoli blocchi squadrati di travertino con corsi di due/tre file di laterizi[42]; e su questo tipo di muratura vengono stese le pitture.

Altre informazioni utili a caratterizzare meglio la "fisionomia" dei committenti ci vengono dalle analisi chimiche dei pigmenti sia dell'iscrizione che degli affreschi della biblioteca[43]. Innanzitutto ciò che noi abbiamo chiamato stucco è in realtà calcite e aragonite, quest'ultima usata per alleggerire il manufatto cui l'aragonite conferisce una struttura più porosa e leggera. Questo composto è stato individuato nelle cornici recuperate negli strati di crollo della Biblioteca. Con sola calcite è stata composta la ghirlanda o corona dell'arco della Biblioteca.

Le pitture hanno confermato la presenza di pigmenti "austeri", tranne poche eccezioni. Il pigmento nero è costituito da carbone amorfo (nerofumo) con piccole tracce di ferro, silicio, alluminio e magnesio. I colori verdi dei campioni con motivi vegetali, sono formati con terre verdi (glauconite), silicio, alluminio, potassio e magnesio con tracce di zolfo, e calcite come legante. L'unico pigmento raro e costoso è rappresentato dall'azzurro di un campione con una campitura di colore unitario, che mostra le bande tipiche del blu egizio. Il bianco, anche nelle sovradipinture realizzate a mezzo-fresco, solitamente è ottenuto con calcite e dolomite, mentre altri bianchi sono realizzati con calcite e aragonite. I pigmenti rosso e rosa di fasce più o meno alte e di elementi vegetali, sono costituiti da ocra rossa poco ricca di ematite o da miscele di ocre rosse ed ematite, mentre non appare mai il prezioso cinabro.

Gli affreschi hanno uno strato preparatorio costituito da calcite che conteneva fibre vegetali, e un secondo strato di malta livellata e lisciata in superficie costituita da calce e frammenti di rocce silicee e minuscoli ciottolini (silicio-alluminati).

Considerazioni conclusive

Nei sistemi decorativi delle diverse abitazioni dell'*insula* 104 emerge una medesima concezione generale, percepibile anche nella coeva iscrizione dipinta: i pittori dovevano indubbiamente lavorare con un disegno che riproduceva l'organizzazione di ciascuna parete, ma le diversità di misure tra le luci di alcune colonne, tra le dimensioni e il tipo di marmo imitato nei pannelli di marmi colorati nello zoccolo, la mancanza di sistematica regolarità, le incongruenze, riflettono decisioni prese sul momento, modifiche in corso d'opera. Malgrado questi aspetti negativi è evidente una sapienza compositiva, una notevole esperienza pittorica, un'abilità tecnica nell'operare con materiali diversi, una capacità di rappresentare tanto elementi dell'architettura e materiali lapidei con notevole aderenza alla realtà naturale, quanto figure umane e animali rese con rapidi tratti impressionistici senza il supporto grafico. Lo splendore cromatico che emerge dagli affreschi delle case non è riscontrabile nelle decorazioni pittoriche di edifici pubblici come le Terme-Ginnasio o la Cattedrale[44], ma è affine ad altre realtà di carattere privato, ed evidenzia così una committenza ricca, colta, abbiente, in rapporto con altri centri e altre botteghe (Efeso, Antandros ad es.), in grado di suggerire quindi

[42] Cfr. il Martyrion di S. Filippo, la Cattedrale a Hierapolis, la Basilica di S. Giovanni ad Efeso.

[43] Le analisi sui pigmenti sono state condotte dal Laboratorio di chimica fisica della Facoltà di Scienze dell'Università Ca' Foscari di Venezia, sotto la responsabilità del prof. G. A. Mazzocchin. Per i primi risultati di queste analisi si veda Mazzocchin – Zaccaria 2012, 445–450.

[44] Lo stato di conservazione non permette tuttavia di verificare la qualità pittorica e cromatica degli affreschi delle Terme, mentre per la Cattedrale rimane solo il disegno approssimativo con le indicazioni dei colori.

un tipo di scelte analoghe a quelle di altri committenti, ma con preferenze di colori e di organizzazione della composizione della parete di netta caratterizzazione locale.

Non viene limitata la gamma cromatica, la ricchezza dei colori impiegati e l'effetto finale di grande efficacia, malgrado le incongruenze, le irregolarità, e certi aspetti di approssimazione sopra segnalati, dall'uso di pigmenti poveri, composti per lo più da terre, che denota un'area di approvvigionamento locale, ma che non isola Hierapolis dal gusto per la pittura architettonica attestato in Asia Minore a Hierapolis e a Efeso e, allo stato attuale delle ricerche, in territori prossimi al Mar Nero. Rimane attuale l'esortazione di N. Zimmermann a proposito delle differenti cronologie assegnate a cicli pittorici presenti in località distanti tra loro nel tempo e nello spazio, e accomunati da un medesimo gusto per le rappresentazioni architettoniche. Individuata nelle chiese tra la Bulgaria e l'Asia Minore, e assegnata a un ventaglio cronologico molto vasto (tra il IV e il VII sec. d.C.), la "pittura architettonica" e il gusto di rappresentare finti marmi non vanno assunti come indicatore cronologico, ma dobbiamo pensare che i differenti modi di rendere con la pittura colonne e pannelli di marmi colorati, le differenti scelte cromatiche, una maggiore o minore adesione alla realtà naturale, e la capacità di riprodurla, dovranno essere inquadrati in criteri accettabili di valutazione. Si dovranno cercare le cause e le motivazioni della loro diffusione in edifici di differente fruizione (civile, sacra, privata) e in aree regionali orientali, tra la zona a sud del Danubio, il Mar Nero, l'Asia Minore. Solo dopo un convegno come questo, che mette a confronto esperienze diverse e ritrovamenti ancora inediti, dati di scavo e analisi formali, si potrà giungere a individuare criteri di classificazione attendibili e accettabili da parte degli specialisti della pittura antica.

Seppure i materiali utilizzati per realizzare i colori degli affreschi siano reperiti localmente e siano di basso costo, tuttavia le rappresentazioni producono un risultato cromatico e architettonico di effetto straordinario. L'abilità della bottega artigiana cui fu commissionato il lavoro dai proprietari delle diverse case, era indubbiamente elevata sia per la capacità di usare insieme tecniche differenti (affresco e mezzo-fresco per le sovradipinture, stucchi), sia per i risultati visuali con effetti di tromp-l'œil (Abb. 11) che annullano le anomalie e le imprecisioni o le incongruenze dei particolari.

In conclusione, il gusto generalizzato di riprodurre tramite l'affresco e lo stucco architetture reali e materiali lapidei preziosi, pone i proprietari delle residenze private sullo stesso piano dei committenti dell'architettura pubblica e probabilmente le stesse botteghe artigiane sono chiamate nell'arco di 50–100 anni a decorare edifici religiosi, residenze private, terme, ma rispetto alla sfera del pubblico i committenti privati appartenenti ad una élite sociale colta e ricca, manifestano esigenze di maggiore raffinatezza, ricchezza cromatica, illusionismo ottico. Si tratta di una realtà che a Hierapolis incomincia ad essere evidente nell'*insula* 104 dalla Casa dell'iscrizione dipinta, che ha portato alla luce aspetti di omogeneità di gusto nei confronti delle altre dimore dell'*insula*, ma anche aspetti di novità nella Casa dell'iscrizione dipinta rispetto alle altre case, per l'uso della combinazione di tecniche decorative diverse e di differenti materiali come lo stucco e l'affresco. Viene realizzata una composizione modulare nuova, con il risultato di ottenere un effetto decorativo molto accentuato, ma con un appiattimento della parete stessa, privata dell'effetto tridimensionale che la sovrapposizione di colonne a pannelli di marmi colorati era in grado di garantire (cfr. Abb. 9).

Bibliographie

Arthur 2006 — P. Arthur, Hierapolis bizantina e turca (Istanbul 2006).

Barbet – Monier 2001 — A. Barbet – F. Monier, La crypte funéraire de la Basilique sous le Lycée Eminescu à Constantza (Roumanie), in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IV siècle a. J.-C.–IV siècle apr. J.-C., Actes du VII Colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 221–228.

Bazzana 2006 — G. B. Bazzana, L'iscrizione dipinta con la Preghiera di Manasse a Hierapolis di Frigia (Turchia). L'oratio Manasse a Hierapolis, RendPont Acc 78, 2006, 434–442.

Cacitti 2006 — R. Cacitti, Codex in pariete? Due ipotesi per la destinazione d'uso della Preghiera di Manasse nell'epigrafe dipinta di Hierapolis di Frigia, in: F. D'Andria – A. Zaccaria Ruggui – T. Ritti, L'iscrizione dipinta con la "Preghiera di Manasse" a Hierapolis di Frigia (Turchia), MemPontAc 78, 2005–2006, 443–449.

Ciotta – Palmucci Quaglino 2002
G. L. Ciotta – L. Palmucci Quaglino, La cattedrale di Hierapolis, in: D. De Bernardi Saggi (a cura di), Saggi in onore di Paolo Verzone, Archeologia 137 = Hierapolis 4 (Roma 2002) 179–201.

Cottica 2000 — D. Cottica, Late Roman imported and locally produced pottery from Hierapolis (Pamukkale, Turkey). Preliminary evidence, ReiCretActa 36, 2000, 49–56.

Cottica 2004 — D. Cottica, Pavimenti in opus sectile dall'insula 104 a Hierapolis di Frigia, RdA 18, 2004, 89–106.

D'Andria *et al.* 2006 — F. D'Andria – A. Zaccaria Ruggiu – T. Ritti, L'iscrizione dipinta con la "Preghiera di Manasse" a Hierapolis di Frigia (Turchia), MemPontAc 78, 2005–2006, 349–361.

Mazzocchin – Zaccaria Ruggiu 2012
G. A. Mazzocchin – A. Zaccaria Ruggiu, Appendice: analisi di frammenti di intonaco dalla casa dell'iscrizione dipinta, in: F. D'Andria – P. Caggia – T. Ismaelli (a cura di), Hierapolis di Frigia V. Le attivitá delle campagne di scavo e restauro 2004–2006 (Istanbul 2012) 443–452.

Pillinger *et al.* 1999 — R. Pillinger – V. Popova – B. Zimmermann, Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Schriften der Balkan-Kommission, Antiquarische Abteilung 21 (Wien 1999).

Poblome 1999 — J. Poblome, Sagalassos Red Slip Ware Typology and Chronology (Tournout 1999).

Poblome *et al.* 2001 — J. Poblome – P. Degryse – D. Cottica – N. Firat, A new early Byzantine production centre in Western Asia Minor. A petrographical and geochemical study of red slip ware from Hierapolis, Perge, Sagalassos, ReiCretActa 37, 2001, 119–126.

Ritti 2006 — T. Ritti, L'iscrizione dipinta con la "Preghiera di Manasse" a Hierapolis di Frigia (Turchia). L'epigrafe dipinta, MemPontAc 78, 2005–2006, 395–433.

Strocka 1972–1975 — V. M. Strocka, Grabungen in Ephesos von 1960 – 1969 bzw. 1970. Wandmalerei, ÖJh 50, 1972–1975, 468–494.

Strocka 1995 — V. M. Strocka, Tetrarchische Wandmalereien in Ephesos, AnTard 3, 1995, 77–89.

Vetters 1972–1975 — H. Vetters, Grabungen in Ephesos von 1960 – 1969 bzw. 1970. Die Hanghäuser an der Kuretenstrasse, ÖJh 50, 1972–1975, 331–380.

Zaccaria Ruggiu 2005 — A. Zaccaria Ruggiu, Pitture dalla "Casa del cortile dorico" di Hierapolis di Frigia. Presentazione preliminare, in: X. Lafont – G. Sauron (éd.), Théorie et pratique de l'architecture romaine. Études offerts à Pierre Gros (Aix-en-Provence 2005) 321–331.

Zaccaria Ruggiu 2006a — A. Zaccaria Ruggiu, L'insula residenziale 104 a Hierapolis di Frigia (Turchia). Missione archeologica italiana, in: A. Zaccaria Ruggiu (ed.), Le missioni archeologiche dell'Università Ca' Foscari di Venezia. V Giornata di Studio (Venezia 2006) 85–92.

Zaccaria Ruggiu 2006b — A. Zaccaria Ruggiu, L'iscrizione dipinta con la "Preghiera di Manasse" a Hierapolis di Frigia (Turchia). Il complesso architettonico, Primo inquadramento storico-archeologico e analisi dei contesti, MemPontAc 78, 2005–2006, 362–394.

Zaccaria Ruggiu 2007 — A. Zaccaria Ruggiu, Regio VIII, insula 104. Le strutture abitative, fasi e trasformazioni, in: F. D'Andria – M. P. Caggia (ed.), Hierapolis di Frigia I. Le attività delle campagne di scavo e di restauro 2000–2003 (Istanbul 2007) 211–256.

Zaccaria Ruggiu 2007a — A. Zaccaria Ruggiu, Hierapolis di Frigia fra tarda antichità e XI secolo. L'apporto dello studio degli spazi domestici nell'insula 104, un caso specifico di analisi delle trasformazioni del paesaggio urbano, RdA 31 2007, 145–162.

Zaccaria Ruggiu 2012 — A. Zaccaria Ruggiu, Un quartiere residenziale. L'insula 104, in: F. D'Andria – P. Caggia – T. Ismelli (a cura di), Hierapolis di Frigia V. Le attivitá delle campagne di scavo e restauro 2004–2006 (Istanbul 2012) 419–442.

Zimmermann 2002 — N. Zimmermann, Ausstattung von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie (Wien 2001) 101–117.

Zimmermann 2005 — N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 4, in: H. Thür (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105–131.

Zimmermann 2010a — N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 1, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8, Textband Wohneinheit 1 (Wien 2010) 105–121.

Zimmermann 2010b — N. Zimmermann, Die spätantike und byzantinische Malerei in Ephesos, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz – das Römerreich im Mittelalter, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz 84, 2, 2 (Mainz 2010) 615–662.

Zimmermann – Ladstätter 2010
N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Resa digitalizzata della planimetria dell'*insula* 104. In rosso scuro la Casa del cortile dorico, in rosso vivo la Casa dei capitelli ionici, in rosa la Casa dell'iscrizione dipinta. (M. Limoncelli)
Abb. 2: Casa del cortile dorico, sala A 1207. Affreschi parete nord, a) situazione attuale, b) restauro virtuale (M. Limoncelli)
Abb. 3: Casa del cortile dorico, sala A 1207. Affreschi parete est, a) situazione attuale, b) restauro virtuale e restituzione grafica dell'alzato (M. Limoncelli)
Abb. 4: Casa del cortile dorico, sala A 1207 parte est, piccola fiera dipinta nel pannello più a nord (foto dell'autore)
Abb. 5: Casa del cortile dorico, sala A 1207, stipite nord della porta verso lo stenopos 18 (foto dell'autore)
Abb. 6: Casa del cortile dorico, sala A 1207, stipite nord della porta verso l'interno dell'abitazione (foto dell'autore)
Abb. 7: Casa dei capitelli ionici, esedra A 1239, a) disegno delle pitture della parete est, b) disegno delle pitture della parete nord (dis. I. Fedele)
Abb. 8: Cattedrale, schizzo del frammento di pittura architettonica (Archivio Missione di Hierapolis di Frigia)
Abb. 9: Casa dell'iscrizione dipinta, sala A 1361, sovrapposizione della restituzione digitalizzata ai resti di affreschi parietali e degli stucchi del muro ES 1311 (M. Limoncelli)
Abb. 10: Casa dell'iscrizione dipinta, sala A 1361, cornici e piccola base in stucco ai lati della porta di accesso alla stanza dell'iscrizione di Manasse (A 1267) (foto dell'autore)
Abb. 11: Casa del cortile dorico, sala A 1207, restituzione digitale dell'ambiente con le pitture (M. Limoncelli)

Annapaola Zaccaria Ruggiu
Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente
Università Ca' Foscari, Venezia
Palazzo Malcanton Macorà, Dorsoduro, Dorsoduro 3484/D
I – 30123 Venezia

Inge Uytterhoeven – Hande Kökten – Vanessa Muros – Marc Waelkens[1]

Bits and Pieces. Wall Paintings in the Late-Antique Urban Mansion of Sagalassos (Ağlasun, Burdur – Turkey)

(Taf. LXXIX–LXXXI, Abb.1–10)

Abstract

Nel quadro della ricerca archeologica del sito antico di Sagalassos e il suo territorio (KU Leuven, Belgio – M. Waelkens / J. Poblome) una grande dimora urbana localizzata nella zona residenziale – est della città antica è attualmente in corso di studio (supervisione: I. Uytterhoeven).

Questa residenza elitaria è stata costruita alla fine del quarto–inizio del quinto secolo d.C. in una zona che era stata occupata al più tardi dal II sec. a.C. Nel corso dei secoli questa casa fu riparata, ricostruita e ampliata, sino alla tarda Antichità quando appariva come una grande dimora molto lussuosa, composta di una zona privata e una parte pubblica. Nel sesto secolo d.C. parecchie zone della casa furono suddivise, mentre molti spazi vennero trasformati in magazzini e zone rurali. Anche dopo che Sagalassos fu colpito da un forte terremoto all'inizio del settimo secolo d.C., l'occupazione del 'Urban Mansion' sembra essere continuata, almeno in qualche area dell'edificio fino alla metà del settimo secolo.

Quest'articolo presenta le testimonianze di pitture murali del 'Urban Mansion' di Sagalassos. Queste comprendono i frammenti rimasti *in situ* e frammenti fuori contesto. Accanto a qualche frammento figurativo (per esempio figure vegetali e umane), si sono conservati soprattutto piccoli frammenti (molti) colorati e parti di pitture "architettoniche". Nonostante il loro stato di conservazione frammentario, queste pitture danno un'idea della ricchezza originale della decorazione. E` chiaro che le pitture murali facevano parte di un programma decorativo molto sontuoso che ampliava l'importante architettura della casa tardo antica. Per di più, le pitture erano – insieme ai mosaici, decorazione parietale in marmo, statue e fontane – chiaramente utilizzate dal proprietario come un mezzo di auto-rappresentazione e con lo scopo di impressionare.

Il nostro articolo presta attenzione, inoltre, agli aspetti tecnici delle pitture murali del 'Urban Mansion' (per esempio pigmenti e tecnica pittorica) (da V. Muros) e si concentra sugli aspetti di conservazione degli intonaci e delle pitture sottolineando la collaborazione tra archeologi e conservatori nel campo (H. Kökten).

I. Introduction: The 'Urban Mansion' of Sagalassos

The Pisidian town of Sagalassos is located in the Taurus Mountains on a south facing mountain slope at 1400–1600 m above sea-level, and is situated ca. 100 km to the north of Antalya (South-West Turkey)

[1] I. Uytterhoeven participated at the conference in Ephesus as Postdoctoral Fellow of the Research Foundation Flanders (Sagalassos Archaeological Research Project, KU Leuven – Belgium), and is now Assistant Professor at the Department of Archeology and History of Art of Koç University, Rumelifeneri Yolu, 34450 Sarıyer – Istanbul, Turkey. H. Kökten is the Head of the Archaeological Field Conservation Team at the Sagalassos Excavations and Associated Professor at Ankara University, Başkent Vocational School, Conservation Program, Gümüşdere Yerleşkesi, Fatih Cad 33A, Kecioren, Ankara, Turkey. V. Muros analysed some of the Sagalassos wall plaster fragments within the framework of her master studies in Conservation at the University College London (UK); she is currently Conservation Specialist, UCLA/Getty Conservation Program at the Cotsen Institute of Archaeology, 308 Charles E. Young Drive North A210 Fowler Building/Box 951510, Los Angeles, CA 90095–1510, USA. Prof. em. Dr. M. Waelkens was between 1989 and 2013 Director of the Sagalassos Archaeological Research Project of the KU Leuven, Blijde-Inkomststraat 21, 3000 Leuven, Belgium.

(Abb. 1). Since 1989 the ancient city and its territory have been the subject of systematic interdisciplinary investigations by the KU Leuven (Belgium), led by M. Waelkens (1989–2013) and J. Poblome (current director)[2]. This research has allowed reconstructing the general urbanisation process of Sagalassos between the Hellenistic Period and the 7th century AD[3].

Within the framework of the study of private architecture and housing in the ancient town of Sagalassos[4], a large mansion in the Eastern Residential Quarter of the city is currently under investigation (Abb. 2–3). The occupation history of this 'Urban Mansion', which has been excavated since 1998 under the supervision of I. Uytterhoeven[5], goes back to at the latest the 2nd century BC. After this, in the early 1st century AD a peristyle dwelling was constructed in the southern part of the excavation area (Courtyard 13), which was later on, between the late 1st–early 2nd century and 3rd centuries AD, further extended with new spaces. These included a second private courtyard (Courtyard 25) and a private bathing complex that was, subsequently, entirely rebuilt in the 4th century AD (Spaces 9, 10, 15 and 16)[6]. In addition, a second peristyle dwelling was built a bit further southwards in the Roman Imperial Period.

However, the building reached its largest extension in the late 4th–early 5th century AD, when a palace-like élite complex was constructed, provided with a northern representative area, a southern private wing and several service spaces. Whereas the 'public' wing of the building with its numerous reception spaces (e.g. Spaces 46 and 22), vestibules (e.g. Spaces 56, 17 and 35) and central *atrium*-like hall (Space 45) was entirely built *ab ovo*, the southern private section enclosed pre-existing structures, including three private courtyards and the 2nd–4th century AD bath complex, as well as various newly-added southern spaces (e.g. dining hall 40). The new residence was arranged on at least eight terraces, with the upper floor of each terrace corresponding with the ground level of the next, higher terrace. Thus far 88 spaces have been excavated. With its impressive architecture and rich decorative program the residence was clearly in line with contemporaneous dwellings belonging to elite inhabitants, including bishops, governors and other upper class citizens (e.g. Xanthos, Aphrodisias, Halikarnassos)[7].

At the least from the mid 6th century AD onwards several spaces of the late 4th–early 5th century AD 'Urban Mansion' were not only subdivided, for instance by blocking doors and porticoes, but also underwent functional changes. For example, in two rooms of the bathing complex the hypocaust system was removed. In this way the 'Urban Mansion' lost its previous luxurious character. Spaces in both the private and the representative area were transformed into storage rooms and/or got a more 'ruralised' character (e.g. representative Room 46, Courtyards 25 and 33). New features, such as hearths and cooking places (e.g. Room 56, Courtyard 69), a limekiln ('*Atrium'* 45) and animal troughs (Courtyard 25), point towards a continuing occupation, but one of a totally other kind than in the late 4th–early 5th century.

Finally, as attested by new floor levels created on top of collapse material (e.g. Vestibule 56, Corridor 59), housing activities in the area of the late antique Urban Mansion continued after the heavy earthquake that struck Sagalassos in the early 7th century[8], until occupation in the area came to an end around the middle of the 7th century AD.

II. Wall plasters and Paintings in the Sagalassos 'Urban Mansion' – The Evidence

Apart from providing data on the evolution of private house shapes, building materials and construction techniques applied during its long occupation history, the 'Urban Mansion' of Sagalassos reveals how the upper class inhabitants made – especially at the residence's 'height' in the late 4th–5th century AD – use of

[2] Cf. Waelkens 2006.

[3] Cf. Waelkens 2002; Waelkens 2004; Waelkens *et al*. 2006; Martens accepted.

[4] Cf. Uytterhoeven *et al*. 2010.

[5] The excavations were initiated in 1995. For this mansion, cf. Uytterhoeven *et al*. 2001; Uytterhoeven 2002; Putzeys *et al*. 2004; Uytterhoeven *et al*. 2004; Uytterhoeven – Waelkens 2005; Uytterhoeven *et al.* 2006; Uytterhoeven 2007; Waelkens *et al*. 2007; Uytterhoeven – Martens 2008; Uytterhoeven 2009b; Uytterhoeven *et al.* 2010; 2011; Uytterhoeven – Waelkens 2012; Uytterhoeven – Van Beeumen 2013.

[6] For this bath; cf. Uytterhoeven – Martens 2008. The bathing rooms are also discussed in Uytterhoeven 2011 and 2012.

[7] For this type of elite residence, cf. e.g. Downey 1993; Ellis 1997; Ellis 2004; Scagliarini Corlaita 2003; Özgenel 2007.

[8] De Cupere *et al*. 2008.

rich decorative programs to embellish their private urban dwellings[9]. This decoration consisted of statuary, water features[10], mosaic and *opus sectile* floors[11], as well as wall decoration, including revetments in marble and coloured stone (Room LV), and paintings. Unfortunately, of this once rich decoration only few remains have been preserved, both *in situ* and out of their original context.

State of Preservation

Concerning the plasters and paintings that were applied on the walls of most spaces of the 'Urban Mansion', the major part of the preserved material consists of small fragments that have been recovered from the collapse layers of the building. These pieces generally vary from fragments of 1 by 1 cm or even smaller, to larger parts, up to ca. 15–20 cm. Save for pieces that have been found in clear association with walls, the origin of the fragments, either related to rooms under excavation on the ground floor, or belonging to the wall decoration of spaces on the – collapsed – upper floors, is not evident.

On the other hand, the wall plaster fragments excavated *in situ* form the smallest group of evidence. Most *in situ* wall plaster sections occur in more protected areas, such as wall niches. Examples include niches in the private bath complex and an adjacent space in the north (east wall of Room 9; south wall of Room 14), as well as one in the north wall of the eastern Courtyard 25. Also the niches on the northern wall of the private dining hall 40 had some wall plaster *in situ.* Besides, other fragments have been preserved in the lowest sections of the walls, close to the floor levels, or in corners of spaces, where they were less exposed.

The relatively small amount of *in situ* wall plaster recovered during the excavations is the result of various factors. The quality of the wall plaster, characterized by a lime rich content, largely reduces its survival chances, since the plaster dissolves and crumbles due to rain and snow water draining through the soil, especially during the strong and snowy winters the area suffers from. In addition, the vertical position of the wall plasters makes them extra vulnerable. Apart from this, destruction of the wall plasters often already took place in ancient times, which make them less stable. Factors, such as the extended occupation history of the building and the long exposure of the fragile paintings, play an important role as well. Finally, the collapse and taphonomic processes the building underwent after its abandonment had a negative effect on the state of preservation of the wall plasters and paintings. Nevertheless, the actual presence of wall plaster/painting remains in the collapse layers suggests that part of the walls did keep their wall decoration until a late moment in time, and that some of the paintings only started to deteriorate once the collapse of the building had set in.

Typology of the Wall Paintings

The wall plaster uncovered thus far in the Urban Mansion had either a functional or a decorative purpose.

'Functional (Structural) Wall Plaster'

Nice examples of 'functional (structural) wall plaster' have been preserved in the large private dining space of the 4th–5th century AD building phase (Room 40 – Abb. 4). A thick white plaster coating is still attached on the basin walls of the – presumably symmetrically constructed – *nymphaeum* that was positioned against the east wall of the dining hall and formed the focus point for visitors entering the space via the entrance in the west (a small northern basin and a central, larger basin are preserved). Similar plaster covered the walls of the adjoining Room 67 which by means of a large water supply channel in its northern wall and water pipes through its west wall provided the *nymphaeum* of the dining hall with water. However, further analysis of this plaster is needed to confirm its presumed hydraulic character.

[9] Cf. Uytterhoeven 2007.
[10] For water-related features as luxury elements; cf. Uytterhoeven in press b.
[11] For the mosaic floors of the 'Urban Mansion'; cf. Uytterhoeven *et al.* in press.

Decorative Wall Plaster

However, most wall plaster and painting fragments excavated in the 'Urban Mansion' had a decorative function. Coloured pieces have been found all over the building, in both the representative and the private area. The decoration patterns range from plain, over geometrical, to figurative.

The small coloured fragments mostly give only a rough idea of the colour palette that was applied in a certain space. For instance, in Courtyard 13 white, red, green and purple seems to have been the prevailing colours. In Room 35, the first vestibule of Dining Space 22, the walls were executed in yellow, blue, red and black, while multi-coloured (geometrical) motifs in green, red, yellow, and light blue, decorated the walls of Room 17, the second vestibule. Finally, the actual dining space, Room 22, had an equally polychrome décor in blue, red, yellow, green and pink.

For some spaces, however, the wall plaster pieces allow an – at least partial – reconstruction of the wall decoration patterns. Examples include fragments of the geometrical paintings of the late 4th–early 5th century AD representative *'Atrium'* 45, consisting of plain coloured pieces and fragments with stripes in white, brown-red, purple and black. On the other hand, the wall paintings that once decorated the eastern private courtyard (25) and its arcaded galleries (33) are nice illustrations of both geometrical and figurative paintings. On the north wall of the courtyard, which had a niche, white wall plaster remains were exposed *in situ*. In addition, hundreds of plain coloured pieces (light blue, yellow, purple, green, red), as well as several geometrical and figurative fragments, have been recovered in the collapse layers. These include orange, black, red and light blue pieces decorated with rhomb, triangle and line patterns, fragments with floral motifs in light and dark blue, dark purple, orange and white (Abb. 5), pieces with a sandaled foot and a fragment with a human face.

More *in situ* wall paintings have been found in association with the northern wall of private dining room 40. This symmetrically-constructed wall was provided with two rectangular niches flanking a semi-circular one. The red wall plaster, still *in situ* on the back wall of the central half-round niche, the wall painting fragments found in the lower sections of the wall (yellow with unreadable red characters), as well as the loose pieces in white, green, and red give an idea of the type of paintings applied here.

In a number of spaces various wall decoration techniques were combined. For example, in Room 10, the *caldarium*, marble *crustae* covered the half-circular warm water basin in the south and the lower wall sections of the bathroom, whereas wall paintings were applied in the upper zones of the walls[12]. The predominant blue pieces found here indicate that matching colours were used for both the wall and floor decoration, which consisted of a blue-dominated mosaic. A similar combination of paintings and wall revetment seems to have been applied in *Nymphaeum* 19 on Courtyard 13, where the lower part of the walls were marble-clad and the upper levels had wall paintings in white and red. Furthermore, *crustae* and wall paintings (here mainly blue-green coloured) were also combined in Staircase 36.

Dating Issue of the 'Urban Mansion' Wall Paintings

Unfortunately, the dating of all these loose and *in situ* wall plaster fragments, both structural and decorative, is extremely biased by the long building and occupation history of the 'Urban Mansion'. Concerning the wall plaster pieces associated with walls built during the earlier building interventions of the residence, it is not always clear whether they belonged to the original wall decoration or were only applied during later building, extension and repair activities. For instance, the wall paintings of Courtyard 25 may go back to the original construction date of the courtyard in the 2nd or 3rd century AD, may have been applied during later renovation interventions or may even be the result of refurbishments carried out when the space was incorporated in the new late antique residence in the late 4th–early 5th century AD. Similarly, the wall paintings

[12] Also in the late antique 'Terrace House' at Antandros the bathrooms had painted walls. Here the *apodyterium* had a wall decoration consisting of panels imitating marble slabs divided by Ionic columns, while the *tepidarium* was decorated with blue-veined white imitation marble slabs in a green frame. Cf. Polat – Polat 2006, 90 f.; Polat *et al.* 2007, 47.

decorating the private bath complex may either have been applied in the 4th century AD when the walls of the original bath were rebuilt, or have been repainted in the time of the construction of the large late antique mansion or even during later re-decorations.

Nevertheless, in some cases more precise – at least relative – chronological data are available. One of the best preserved and most striking wall paintings in the 'Urban Mansion' is the interior decoration of a niche north of the private dining hall 40 (L.: 0,68 m; maximum H.: 0,82 m; D.: 0,36 m) (Abb. 6). Its white-coloured back wall was decorated with a red-coloured wreath with two knotted ribbons, surrounding a red chrismon, while red garlands were applied on both interior sides of the niche. Building materials and techniques, combined with pottery dating, place the construction of the wall with the niche in the 4th century AD[13]. The chrismon clearly fits in this time frame, since this and other Christian symbols have also been found on other objects in the mansion. Besides, examples of chrismon representations are also known from other contemporaneous house contexts all over the Empire (e.g. Hinton-Saint-Mary and Frampton in Britain)[14].

Further confirmation for a 4th century AD dating can be deduced from later building activities in the residence. When a new dining space (Room 40) was built in the south as part of the late 4th–early 5th century AD interventions in the area, the above-mentioned northern wall with niches of the new large hall was constructed against the south profile of the wall with the 'chrismon-niche', which consequently went out of use.

To the same late 4th–early 5th century AD construction phase dates the private peristyle courtyard 69 on the – currently – second lowest, southern terrace of the residence. Thanks to the numerous wall plaster fragments that were found in relation to the back walls of the porticoes of the *peristylium*, it is possible to get an idea of the general decorative scheme applied in this space. The numerous polychrome pieces, many of them with line motifs (e.g. light green, black, yellow, red-white, light blue-white, black-red-yellow, yellow-red) suggest that the walls were subdivided in multi-coloured panels that must have been placed above a socle zone (Abb. 7a–c). However, due to the fragmentary character of the paintings, the original sequence of the coloured fields can no longer be retraced. In spite of this, it is clear that the polychrome panels framed large figurative images, possibly mythological scenes, as well as garden representations (Abb. 8a–c). In addition, fragments with bead-and-reel motifs and pieces of other architectural elements allow the reconstruction of the upper part of the architectural frame (Abb. 9).

Tripartite schemes consisting of a socle, central zone and entablature are in line with wall paintings in contemporaneous élite dwellings in *Asia Minor*. The panels of the socle and central zone of these 'architectural' paintings generally imitated marble revetment, and were, moreover, often subdivided by two-dimensional imitation half-columns. Examples are known in late antique dwellings at Sardis, in the 'Terrace House' of Antandros, in the 'Casa del cortile dorico' and the 'Casa dei capitelli ionici' at Hierapolis. In some cases, such as in the 'Casa del cortile dorico' at Hierapolis (Sala A 1207) and the 'Terrace House' at Antandros (Room 1), human representations, possibly comparable with the figures in the 'Urban Mansion', were inserted in the central panels[15].

Graffiti

As is well-known from wall paintings all over the Roman World, inhabitants and/or visitors often left their traces by scratching graffiti on the painted walls of private houses[16]. In the 'Urban Mansion' at Sagalassos several graffiti were incised on the walls of Peristyle Courtyard 69. For instance, on a green-coloured wall plaster fragment found in the collapse layers associated with the east wall of this *peristylium* the head of

[13] Cf. Uytterhoeven 2011.

[14] For Christian symbols in late antique house contexts, cf. Uytterhoeven 2009a, 333.

[15] Sardis: cf. Greenewalt *et al*. 1983, 1; Greenewalt *et al*. 1985, 68. 71–73; Greenewalt – Rautman 1998, 485; Rautman 2008 (with further references to parallels 153–155) Rousseau 2010; Antandros: Polat 2003, 22. 29 fig. 2; Polat – Polat 2004, 454 f.; Polat – Polat 2006, 90 f.; Polat *et al*. 2007, 47; Hierapolis: cf. Zaccaria Ruggiu 2007, 221–232 (parallels on 230–232); Zaccaria Ruggiu – Cottica 2007, 154 f. tav. 39 b. For this scheme; cf. also Zimmermann – Ladstätter 2010, 13.

[16] Cf. e.g. Barbet 2000, 177–179; Langner 2001. Graffiti are for instance also attested in the Terrace Houses of Ephesus; cf. Thür 2005 Taf. 100; 102 f.; Zimmermann – Ladstätter 2010.

a male figure was inscribed (Abb. 10). The cowlick in his hair clearly suggests that the graffito was intended as a caricature, possibly engraved by a guest waiting to be allowed to the host in the reception spaces.

III. Technical Data on the 'Urban Mansion' Wall Paintings

In 1998 some wall plaster fragments of the 'Urban Mansion' were studied in detail by V. Muros as part of the analysis of Sagalassos wall paintings, including examples of the Bouleuterion-Church complex and the large public bathing complex. The pigments were identified by means of a scanning electron microscope with energy dispersive x-ray analysis (SEM/EDX), completed with further examination by binocular and polarised microscope. This investigation revealed that for the wall paintings at Sagalassos commonly-used pigments were applied, which are also mentioned in the ancient written sources (e.g. Plin., *Nat. Hist.* 35, 12–32; Vitr. 7, 7). These included yellow ochre (yellow), red ochre (red), green earth (green), Egyptian blue (blue) and calcium (white)[17].

In addition, microscopic analysis and solubility tests were carried out on the Sagalassos wall painting samples in order to investigate whether the pigments were applied by means of the a fresco technique, *i.e.* on damp plaster allowing the pigment particles to be bound by calcium carbonate crystals, or by using a binder (a tempera)[18]. This analysis made clear that the pigments of the tested fragments from the 'Urban Mansion' had all been applied by way of a binder.

Future archaeometric research, however, is required to complement and refine these – thus far limited and rather general – technical data.

IV. Wall Paintings in Context:
Wall Paintings Used as a Medium for Impression and Self-Representation

Although only a limited section of the painted wall decoration of the late 4th–early 5th century 'Urban Mansion' has been preserved, the recovered fragments, both the *in situ* and the loose parts, are important indicators for the way the late antique élite used their private dwellings as a medium to impress and exhibit wealth and power. The imposing effect of the private house was reached by means of an impressive architecture and reinforced by decorative elements.

In line with general evolutions in the élite house architecture of the 4th and 5th century AD, visitors entering the 'Urban Mansion' of Sagalassos had to follow a complicated path leading them from the entrance via several transition spaces and vestibules to the main reception rooms of the building. Similar 'broken' paths full of surprise effects, largely based on vistas and view axes, are known in other contemporaneous upper class dwellings, such as the 'Residence on the Lycian Acropolis' at Xanthos and the 'Triconch House' (so-called 'Bishop's Palace') at Aphrodisias. According to this architectural principle the most important spaces were located at the end of the path, forming thus the climax of the visit[19].

Although not enough material has been preserved to fully compare the decoration of the main spaces and that of secondary rooms, in accordance with other known Imperial and late antique examples[20] it can be presumed that rooms with a more representative function had the most elaborate wall paintings, whereas side-rooms and service areas were decorated in a more simple, modest way. This presumption seems to be supported by the occurrence of plain, monochrome fragments in less accessible spaces, whereas polychrome wall plaster pieces, suggesting an architectural framework with panels, possibly imitating marble revetment, occurred in the more 'public' zones.

[17] Recently, several new analyses of Roman wall painting pigments, revealing similar idenitifications, have been carried out; e.g. at Pompeii (cf. Aliatis *et al.* 2010); Southern Italy (cf. Baraldi *et al*. 2007).

[18] For these techniques; cf. Strocka 2007, 304. See also *Vitrivius*' description of the fresco technique (VII.3).

[19] For this aspect of the late antique élite residence and, in particular, the 'Urban Mansion' of Sagalassos; cf. Uytterhoeven 2007; Uytterhoeven in press a.

[20] E.g. for 2nd and 3rd century AD Italy; cf. Liedtke 2003. For late antiquity; cf. Baldini Lippolis 2001, 77.

Moreover, in line with (late) Roman traditions[21] the wall paintings in the 'Urban Mansion' were deliberately selected to match the floors, which were similarly in accordance with the importance and function of the space in which they were applied[22]. Additionally, other decorative elements, such as statuary and fountains, could emphasize this hierarchy even more.

Mosaics in *opus tesellatum*, typified by a sophisticated polychromy and elaborate interlacing bands and guilloches, thus occurred in spaces that could be easily visited and were intended to impress visitors. The complex floors in these rooms were complemented by polychrome paintings on the walls, as was the case in Waiting Room 56, Corridor 58 and Audience Hall 50. Similarly, the function of entrance and reception area fulfilled by Peristyle Courtyard 69 in the south was emphasized by its – now disappeared – mosaic floors and by its wall decoration consisting of human representations inserted in the architectural framework.

More plain polychrome floors occurred in vestibules (e.g. 35) or other spaces which were less accessed, such as Room 60. These rooms had colourful walls as well.

On the other hand, the actual main audience and dining areas, such as Audience hall 46, Room 51 and Dining Hall 22, had *opus sectile* floors (not preserved *in situ*). This type of floor decoration could be combined with polychrome wall paintings (e.g. Room 22), or with – even more imposing – sham architecture in marble and coloured stone (e.g. Room 51).

Finally, spaces with a transition function, such as corridors, staircases and the so-called '*Atrium'* 45, were paved with purple schist slabs, while their walls were decorated with apparently rather homogenously coloured paintings.

Apart from this, the wall painting fragments of private Courtyard 25 and its galleries 33 give us an idea of the rich decoration of one of the least accessible areas of the residence. Given its position at the end of the path, this space must have had a closed and private character, only accessible for selected guests and close friends.

V. Conservation of the Sagalassos Wall Plasters and Paintings

Wall plasters and paintings recovered during the Sagalassos excavations are subject of on-site conservation treatment carried out by a team of 'archaeological conservators' from Ankara University, who have been involved with the project under the supervision of H. Kökten since 2005. The work of the on-site conservation team involves conservation techniques, both prevention and intervention, to preserve immovable archaeological finds. This includes the *in situ* consolidation, stabilization of wall plasters and paintings and the conservation and restoration of mosaic floors, as well as the cleaning and consolidation of immovable finds such as tiles, terracotta water channels and architectural stone. Besides, the conservators consult archaeologists during the lifting of all fragile and unstable movable archaeological finds when necessary.

As mentioned above, at Sagalassos wall plasters and paintings are generally recovered in a rather bad state of preservation as a result of several factors. In order to cope with these issues, a well-planned approach has been developed for the preservation of wall plasters on-site. First of all, archaeologists working on site receive a 'Conservation Field Guide for Excavators at Sagalassos', which contains detailed information on 'preventive conservation' of archaeological finds and equips the excavator with the basics of 'fine excavation techniques and first aid for finds'. When wall plasters are discovered, measures are taken by the excavators in order to protect the plasters from environmental factors and to minimize the effects of human traffic in the excavation area, while the field conservation team executes its preliminary examination in preparation of a conservation proposal. Subsequently, this treatment proposal is discussed with the archaeologists in charge of the specific excavation area, or – in case of more complicated treatments, which will affect the general time schedule and/or budget of the excavations – with the excavation director. Taking into account the priorities of the excavations and the urgency of other conservation work on the field, the actual conservation treatment is then scheduled.

[21] For the coordination between floor and wall decoration; cf. Tronzo 1999, 627.

[22] Cf. also Uytterhoeven *et al*. in press.

The conservators record the wall plasters by means of photographs and written documentation. After this, the wall plaster is treated *in situ* to stop deterioration and prevent further degradation, and to restore it as much as possible in its original appearance and condition.

Eventually, the conservators carry out the 'after-treatment documentation' of the wall plasters and paintings and cover them in respect to the future plans of the excavators. Accordingly it is also decided how long the protecting covering will remain and of what material it will consist.

VI. Conclusion

Although the wall paintings of the 'Urban Mansion' at Sagalassos are unfortunately not so well-preserved as the paintings known in some contemporaneous élite houses elsewhere, such as at Sardis and Antandros, they certainly deserve to be studied as part of the rich decoration programs that were applied during the various building phases of the residence. Even if it is not always possible to link the paintings with a specific construction phase, several of the preserved painting remains, including plain, geometrical and figurative (especially vegetal and human representations) examples, can be associated with the main construction phase of the dwelling in the late 4th–early 5th century AD, when most of the rooms were adorned with wall paintings.

The careful study and conservation of the small bits and pieces recovered during the excavations can not only reveal the – generally luxurious – appearance of the spaces, but also the ideas of representation that were expressed by the late antique élite in their luxurious private residences by means of impressive architectural shapes, as well as by decorative elements, including rich floor, ceiling and wall decoration.

Acknowledgements

Our research at Sagalassos has been supported by the Belgian Programme on Interuniversity Poles of Attraction (IAP 07/09) and the Research Fund of the KU Leuven (BOF-GOA 13/04 and the Methusalem 07/01, the latter attributed to M. Waelkens), as well as by project G.0421.06 of the Research Foundation – Flanders, Belgium. The finalization of this article was additionally made possible by the Senior Fellowship granted to I. Uytterhoeven by the Koç University Research Center for Anatolian Civilizations – Istanbul, Turkey (2010–2011).

Bibliographie

Aliatis *et al*. 2010 — I. Aliatis – D. Bersani – E. Campani – A. Casoli – P. P. Lottici – S. Mantovan – I.-G. Marino, Pigments used in Roman wall paintings in the Vesuvian area, Journal of Raman Spectometry 41, 2010, 1537–1542.

Architekturreferat in press — Architekturreferat DAI Zentrale Berlin (ed.), 11. Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung des Weges. Gestaltete Bewegung im gebauten Raum Berlin 8.–10. Februar 2012 (Berlin in press).

Baldini Lippolis 2001 — I. Baldini Lippolis, La domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo (Bologna 2001).

Baraldi *et al*. 2007 — P. Baraldi – C. Baraldi – R. Curina – L. Tassi – P. Zannini, A micro-Raman archaeometric approach to Roman wall paintings, Vibrational Spectroscopy 43, 2007, 420–426.

Barbet 2000 — A. Barbet, Traces fortuites ou intentionnelles sur les peintures murales antiques, Syria 77, 2000, 169–180.

Bowersock *et al*. 1999 — G. W. Bowersock – P. Brown – O. Grabar (eds.), Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World (Cambridge 1999).

Cahill 2008 — N. D. Cahill (ed.), Love for Lydia. A Sardis Anniversary Volume Presented to Crawford H. Greenewalt Jr., Archaeological Exploration of Sardis. Report 4 (Cambridge 2008).

D'Andria – Caggia 2007 — F. D'Andria – M. P. Caggia (ed.), Hierapolis di Frigia I. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2000–2003 (Istanbul 2007).

Dark 2004 — K. Dark (ed.), Secular Buildings and the Archaeology of Everyday Life in the Byzantine Empire (Oxford 2004).

De Cupere *et al*. 2008 B. De Cupere – S. Thijs – W. Van Neer – A. Ervynck – M. Corremans – M. Waelkens, Eagle owl (Bubo bubo) pellets from Roman Sagalassos (SW Turkey). Distinguishing the prey remains from nest and roost sites, International Journal of Osteoarchaeology 19, 2008, 1–22.

Dobbins – Foss 2007 J. Dobbins – P. Foss (eds.), The World of Pompeii, The Routledge Worlds (London 2007).

Downey 1993 S. B. Downey, The Palace of the Dux Ripae at Dura-Europos and 'palatial' architecture of Late Antiquity, in: Scott *et al.* 1993, 183–198.

Ellis 1997 S. Ellis, Late antique houses in Asia Minor, in: Isager – Poulsen 1997, 38–50.

Ellis 2004 S. Ellis, Early Byzantine housing, in: Dark 2004, 37–52.

Erzen – Yoncacı 2007 J. N. Erzen – P. Yoncacı (eds.), Türkiye'de estetik/Aesthetics in Turkey. Turkish Congress of Aesthetics Proceedings (Ankara 2007).

Greenewalt – Rautman 1998 C. H. Greenewalt Jr. – M. L. Rautman, The Sardis campaigns of 1994 and 1995, AJA 102, 1998, 469–505.

Greenewalt *et al*. 1983 C. H. Greenewalt Jr. – A. Ramage – D. G. Sullivan – K. Nayır – A. Tulga, The Sardis campaigns of 1979 and 1980, BASOR 249, 1983, 1–44.

Greenewalt *et al.* 1985 C. H. Greenewalt Jr. – D. G. Sulivan – C. Ratté – T. N. Howe, The Sardis campaigns of 1981 and 1982, BASOR Suppl. 23, 1985, 68–73.

Isager – Poulsen 1997 S. Isager – B. Poulsen (eds.), Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies 2 (Odense 1997).

Krause – Witschel 2006 J. U. Krause – C. Witschel (Hrsg.), Die Stadt in der Spätantike – Niedergang oder Wandel? (Stuttgart 2006).

Kreiner – Letzner 2012 R. Kreiner – W. Letzner (eds.), Spa. Sanitas per aquam. Tagungsband des Internationalen Frontinus-Symposiums zur Technik- und Kulturgeschichte der antiken Thermen, Aachen 18.–22. März 2009 – Proceedings of the International Frontinus-Symposium of the Technical and Cultural History of Ancient Baths, Aachen March 18–22 (Leuven – Paris – Walpole, MA 2012).

Ladstätter – Scheibelreiter 2010 S. Ladstätter – V. Scheibelreiter (Hrsg.), Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeerraum 4. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. Akten des internationalen Kolloquiums von 24. – 27. Oktober 2007 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, DenkSchrWien 397, AF 18 (Wien 2010).

Langer 2001 M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung, Palilia 11 (Wiesbaden 2001).

Lavan *et al*. 2007 L. Lavan – L. Özgenel – A. Sarantis (eds.), Housing in Late Antiquity. From Palaces to Shops, Late Antique Archeology 3, 2 (Leiden 2007).

Liedtke 2003 C. Liedtke, Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts in Italien, JdI Ergh. 31 (Berlin 2003).

Martens accepted F. Martens, The Urban Development of Sagalassos. Town Planning and Settlement Evolution, Studies in Eastern Mediterranean Archaeology 9 (Turnhout accepted).

Ohlig 2008 C. Ohlig (ed.), Cura Aquarum in Jordania. Proceedings of the Thirteenth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region, Petra/Amman, Jordan, March 31–April 9, 2007 (Siegburg 2008).

Ortalli – Heinzelmann 2003 J. Ortalli – M. Heinzelmann (ed.) Abitare in città. La Cisalpina tra impero e medioevo – Leben in der Stadt. Oberitalien zwischen römischer Kaiserzeit und Mittelalter, Kolloquium, Rom 4–5 November 1999, Palilia 12 (Wiesbaden 2003).

Özgenel 2007 L. Özgenel, Public use and privacy in late antique houses in Asia Minor. The architecture of spatial control, in: Lavan *et al*. 2007, 239–281.

Polat 2003 G. Polat, Antandros 2001 kazıları, KST 24.2, 2003, 21–30.

Polat – Polat 2004 G. Polat – Y. Polat, Antandros 2002 yılı kazıları, KST 25.1, 2004, 453–462.

Polat – Polat 2006 G. Polat – Y. Polat, Antandros 2003–2004 yılı kazıları, KST 27.2, 2006, 89–104.

Polat *et al.* 2007 G. Polat – Y. Polat – K. Yağız, Antandros 2005 yılı kazıları, KST 28.2, 2007, 43–62.

Putzeys *et al*. 2004 T. Putzeys – T. Van Thuyne – J. Poblome – I. Uytterhoeven – M. Waelkens – R. Degeest, Analyzing domestic contexts at Sagalassos. Developing a methodology using ceramics and macro–botanical remains, JMedA 17/1, 2004, 31–57.

Radt 2006 W. Radt (Hrsg.), Stadtgrabungen und Stadtforschung im westlichen Kleinasien. Geplantes und Erreichtes, Internationales Symposion 6./7. August 2004 in Bergama (Türkei), Byzas 3 (Istanbul 2006).

Rautman 2008 M. L. Rautman, The aura of affluence. Domestic scenery in Late Roman Sardis, in: Cahill 2008, 147–158.

Rousseau 2010 V. Rousseau, Late Roman Wall Painting at Sardis (Ph.D. diss University of Wisconsin-Madison 2010).

Scagliarini Corlaita 2003 D. Scagliarini Corlaita, Domus – villae – palatia. Convergenze e divergenze nelle tipologie architettoniche, in: Ortalli – Heinzelmann 2003, 153–172.

Scott *et al.* 1993 T. R. Scott – A. R. Scott – F. E. Brown (eds.), Eius Virtutis Studiosi. Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908–1988), Studies in the History of Art 43, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers 23 (Washington 1993).

Strocka 2007 V. M. Strocka, Painting and the 'Four Styles', in: Dobbins – Foss 2007, 302–322.

Thür 2005 H. Thür, Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005).

Tronzo 1999 W. Tronzo, Painting, in: Bowersock *et al.* 1999, 627 f.

Uytterhoeven 2002 I. Uytterhoeven, The 2000 excavation and restoration season at Sagalassos. The Domestic Area DA 1, KST 23.1, 2002, 15 f.

Uytterhoeven 2007 I. Uytterhoeven, Urban aesthetics in late antique Sagalassos II. The private urban mansion, in: Erzen – Yoncacı 2007, 473–488.

Uytterhoeven 2009a I. Uytterhoeven, Know your Classics! Manifestations of 'classical culture' in late antique domestic contexts, in: Van Nuffelen 2009, 321–342.

Uytterhoeven 2009b I. Uytterhoeven, The Palatial Mansion (Campaigns of 2006 and 2007), KST 30.3, 2009, 440–442.

Uytterhoeven 2011 I. Uytterhoeven, Bathing in a 'Western Style'. Private bath complexes in Roman and late antique Asia Minor, IstMitt 61, 2011, 287–346.

Uytterhoeven 2012 I. Uytterhoeven, Private Bathing in the Imperial and late antique East. A contribution to the study of ancient bathing from a private point of view, in: Kreiner – Letzner 2012, 289–293.

Uytterhoeven 2013 I. Uytterhoeven, Running water. Aqueducts as suppliers of private water facilities in (late) Roman Asia Minor, in: G. Wiplinger 2013, 137–160.

Uytterhoeven in press I. Uytterhoeven, Passages full of surprises. Circulation patterns within the Late Antique urban elite houses of Asia Minor, in: Diskussionen in press.

Uytterhoeven – Martens 2008 I. Uytterhoeven – F. Martens, Private bathing at Sagalassos (SW–Turkey) and Asia Minor, in: Ohlig 2008, 285–300.

Uytterhoeven – Van Beeumen 2013
I. Uytterhoeven – R. Van Beeumen, Sagalassos 2011 kazı ve restorasyon sezonu. 9. Kent Konağı, KST 34.3, 146 f. 153. 157.

Uytterhoeven – Waelkens 2005
I. Uytterhoeven – M. Waelkens, Report on the 2003 excavation and restoration campaign at Sagalassos II. The Domestic Area excavation, KST 26.1, 2005, 422–424. 432 f.

Uytterhoeven – Waelkens 2012
Uytterhoeven – M. Waelkens, Sagalassos 2010 yılı kazı ve restorasyon çalışmaları. 7. Kent konağı'ndaki deneme sondajları, KST 33.3, 2012, 247 f. 261. 264.

Uytterhoeven *et al*. 2001 I. Uytterhoeven – T. Helsen – T. Vereenooghe – M. Waelkens – J. Poblome – R. Degeest, The 1998–99 excavation campaign at Sagalassos. The Domestic Area I excavation, KST 22.2, 2001, 167–169.

Uytterhoeven *et al*. 2004 I. Uytterhoeven – T. Putzeys – M. Waelkens, Report on the 2002 excavation and restoration campaign at Sagalassos 3. The Domestic Area, KST 25.1, 2004, 217 f. 224–226.

Uytterhoeven *et al*. 2006 I. Uytterhoeven – I. Jacobs – M. Kiremitçi, The Domestic Area excavation, KST 28.2, 2006, 317–319.

Uytterhoeven *et al*. 2010 I. Uytterhoeven – F. Martens – B. Mušič – M. Waelkens, Urban housing in the Pisidian town of Sagalassos (Burdur, Turkey), in: Ladstätter – Scheibelreiter 2010, 291–310.

Uytterhoeven *et al.* 2011 I. Uytterhoeven – J. Poblome – M. Waelkens, Sagalassos 2008 ve 2009. Kazı ve Restorasyon Sezonları. 5. Kent Konağı, KST 32.3, 2011, 272 f.; 280.

Uytterhoeven *et al*. in press I. Uytterhoeven – H. Kökten – M. Corremans – J. Poblome – M. Waelkens, Late antique private luxury. The mosaic floors of the Urban Mansion of Sagalassos (Ağlasun, Burdur), ÖJh 82 in press.

Van Nuffelen 2009 P. Van Nuffelen (ed.), Faces of Hellenism. Studies in the History of the Eastern Mediterranean (4th century B.C.–5th century A.D.), Studia Hellenistica 48 (Leuven 2009).

Waelkens 2002 M. Waelkens, Romanization in the East. A case study: Sagalassos and Pisidia (SW Turkey), IstMitt 52, 2002, 311–368.

Waelkens 2004 M. Waelkens, Ein Blick von der Ferne. Seleukiden und Attaliden in Pisidien, IstMitt 54, 2004, 435–471.

Waelkens 2006 M. Waelkens, Sagalassos 1990–2004. A balance of fifteen years of urban excavations and research, in: Radt 2006, 325–358.

Waelkens *et al*. 2006 M. Waelkens – H. Vanhaverbeke – F. Martens – P. Talloen – J. Poblome – N. Kellens – T. Putzeys – P. Degryse – T. Van Thuyne – W. Van Neer, The late antique to early Byzantine city in Southwest Anatolia. Sagalassos and its territory, a case-study, in: Krause – Witschel 2006, 199–255.

Waelkens *et al.* 2007 M. Waelkens – T. Putzeys – I. Uytterhoeven – T. Van Thuyne – W. Van Neer – J. Poblome – N. Kellens, Two late antique housing units at Sagalassos, in: Lavan *et al*. 2007, 495–514.

Wiplinger 2013 G. Wiplinger (ed.), Historische Wasserleitungen. Gestern – Heute – Morgen, Tagungsband des Internationalen Frontius-Symposiums, Wien 19.-23. Oktober 2011, BABesch Suppl. 24 (Leuven 2013).

Zaccaria Ruggiu 2007 A. Zaccaria Ruggiu, Regio VIII. Insula 104, le strutture abitative, fasi e trasformazioni, in: D'Andria – Caggia 2007, 211–256.

Zaccaria Ruggiu – Cottica 2007
A. Zaccaria Ruggiu – D. Cottica, Hierapolis di Frigia fra Tarda Antichità ed XI secolo. L'apporto dello studio degli spazi domestici nell'Insula 104, RdA 31, 2007, 139–189.

Zimmermann – Ladstätter 2010
N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Map of Sagalassos. Map by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 2: View on the 'Urban Mansion' from the south-west. Picture by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 3: Plan of the 'Urban Mansion' (end 2011 campaign). Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 4: Room 40 – Central basin of the nymphaeum covered with 'structural' wall plaster. Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 5: Courtyard 25 and Galleries 33 – Geometrical and floral fragments. Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 6: Room 40 – North wall with niche, decorated with a Chrismon. Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 7a–c: Courtyard 69 – Wall painting fragments with architectural frame. Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 8a–c: Courtyard 69 – Wall painting fragments with human representations. Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 9: Courtyard 69 – Wall painting fragments with bead-and-real decoration. Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project
Abb. 10: Courtyard 69 – Wall painting fragment from the eastern portico with graffito of a male head. Figure by the Sagalassos Archaeological Research Project

Inge Uytterhoeven
Koç University
College of Social Sciences and Humanities
Department of Archaeology and History of Art
Rumelifeneri Yolu
TR – 34450 Sarıyer-İstanbul

Hande Kökten
Başkent Vocational School, Conservation Program
Gümüşdere Yerleşkesi, Fatih Cad 33A, Kecioren
Ankara, Turkey

Vanessa Muros
UCLA/Getty Conservation Program at the Cotsen Institute of Archaeology
308 Charles E. Young Drive North
A210 Fowler Building/Box 951510
Los Angeles, CA 90095–1510, USA

Marc Waelkens
Katholieke Universiteit Leuven
Blijde-Inkomststraat 21
B – 3000 Leuven

Gürcan Polat

Wandmalerei im römischen Hanghaus von Antandros

(Taf. LXXXII–LXXXIII, Abb. 1–6)

Abstract

Antandros, which is located on the southern slope of Mount Ida, was an important city in the ancient Troad region. It had control over the road connecting Mysia and Aiolis to Troas. Systematic excavations at Antandros began in 2001. One of the excavation areas is the Roman terrace house, which is situated on the south slope of the hill. The relevant pre-research indicates that the house was built in the second half of the 3rd century AD and was in use until the end of the 6th century AD, including miscellaneous repairs and changes. So far, fourteen rooms of this residence have been discovered. Six of them open up onto a 32.90 m long portico. One of the rooms (*triclinium*) has a well-preserved mosaic floor and its walls are decorated with frescoes consisting of single-human figured panels between stylized columns. Since all three of the preserved figures indicate humans carrying a *styla*, a *pyxis*, and a *krater* and all are directed towards the door, one may assume that these figures represent servants rather than nobles, welcoming people entering the room. Another area, where frescoes have been preserved, is the *apodyterium*; here the frescoes are one-layered, just as on the walls of the *triclinium*. Furthermore, an architectural structure carried by columns was preferred as well. The spaces between the Ionic columns were decorated with two panels imitating marble. The panels in the preserved segments consist of an imitation of grey-veined, white marble with a frame of veined and imitated green marble. The inclusion of an architectural depiction by the wall paintings of the *triclinium* and *apodyterium* and the practical uniformity of the stylization of the stylobate in both rooms demonstrate that both wall paintings were made in the same period, probably the second half of the 3rd century AD. Similar examples exist in wall paintings in Ephesus and Zeugma.

Antandros zählt zu den Städten der Troas im Nordosten Anatoliens. Sie liegt nördlich des Golfs von Adramytteon an den südlichen Ausläufern des Berges Ida, auf der Anhöhe und am Südwesthang des steil ins Meer abfallenden Kaletaşı-Hügels. Aufgrund dieser Lage konnte die Stadt die von Mysien und Aiolien in die Troas führenden Strassen kontrollieren. Weiters verdankt die Stadt ihre Bedeutung dem Umstand, dass sie über die reichen Waldbestände des Ida-Gebirges verfügten konnte[1]. Wegen seiner geopolitischen Lage und der durch den Holzreichtum errungenen Bedeutung konnte Antandros über lange Zeit hinweg seine Existenz aufrecht erhalten.

Die im Jahr 2001 begonnenen systematischen Grabungsarbeiten wurden in drei Sektoren durchgeführt. Der erste Sektor umfasste die Nekropole[2]. Die Grabungen erbrachten, dass die Nekropole ab dem späten 8. Jh. v. Chr. bis zur Römerzeit ununterbrochen in Verwendung war. Der Bereich, der in der Römerzeit als Nekropole bereits aufgelassen war, ist im 5. Jh. n. Chr. im Zuge der Erweiterung der Stadt überbaut worden. Der zweite Grabungssektor lag im Bereich der Stadtmauern. Von der aus der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. stammenden, 3, 26 m dicken Mauer wurden ein 15 m langes Teilstück und ein Turm freigelegt[3]. Darüber hinaus wurden Grabungen im besiedelten Teil der Stadt durchgeführt. Es konnte nachgewiesen werden, dass Antandros vom späten 8. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 6. Jhs. n. Chr. ohne Unterbrechung besiedelt war. Der interessanteste Bereich dieses Sektors ist das am Südwesthang des Kaletaşı-Hügels gelegene und deshalb als „Hanghaus" bezeichnete römische Wohnhaus (Abb. 1).

[1] Th, IV. 52; Str, XIII. I. 51; Vergil, Aeneis, III. 6.
[2] Polat 2008, 271–280; Polat – Polat 2007, 1–20.
[3] Polat 2010, 7 f.

Bei den seit 2001 andauernden Grabungsarbeiten wurden acht Räume, zwei Säulengänge, eine Latrine, eine aus *apodyterium*, *tepidarium*, zwei Wasserbecken, *caldarium* und *praefurnium* bestehende Badeanlage sowie das dazugehörige Abwassersystem freigelegt. Die wichtigsten sechs Räume des Hauses liegen nebeneinander an der Nordseite einer 33 m langen Portikus, deren Boden mit Mosaiken verziert ist. Die Nordseite dieser sechs Räume wird ebenfalls von einer Portikus begrenzt. Im Gegensatz zur südlichen Portikus wurde der Fußboden der nördlichen stellenweise durch Abarbeitung des felsigen Untergrundes angelegt. Längs der Nordmauer dieser Portikus verläuft ein aus dem Felsboden herausgehauener Kanal, der den Zweck hatte, das vom Hang eindringende Wasser abzuleiten und somit die wichtigsten sechs Räumlichkeiten des Hauses vor Feuchtigkeit zu schützen.

Durch eine Türöffnung am östlichen Ende der mit Mosaiken ausgelegten Portikus gelangt man über halbkreisförmig angelegte Stufen auf die untere Terrasse. Der Raum unmittelbar neben dem östlichen Portikusausgang ist eine Latrine. Sie ist groß genug, um von zwei bis drei Personen gleichzeitig benutzt zu werden und liegt direkt über dem Abwasserhauptkanal. Nördlich des Eingangs zur Latrine befand sich vermutlich ein Durchgang zur Nordportikus. Die östlich davon nach oben führenden Stufen lassen darauf schließen, dass das Haus zumindest in diesem Teil zweistöckig war. Die Tatsache, dass der Abwasserkanal an der Nordostecke der Nordportikus in 1,80 m Höhe weiter in nördlicher Richtung verläuft, spricht dafür, dass das Hanghaus kein einzeln stehendes Gebäude war.

Steigt man über die halbkreisförmigen Stufen zur unteren Terrasse hinab und wendet sich nach Osten, betritt man das *apodyterium*. In der Mitte des Raumes stützen zwei sich gegenüber stehende Streben diesen langen und schmalen Raum ab und teilen ihn in zwei Hälften. Im östlichen Teil befindet sich der Eingang in einen großen, nördlich gelegenen Raum; drei geräumige Nischen, von denen eine in die Nordwand und zwei in die Ostwand eingelassen sind, waren vermutlich zum Umkleiden bestimmt. Durch den Eingang in der Südwand gelangt man ins *tepidarium*, an dessen Westseite sich zwei Wasserbecken befinden, in die man über jeweils drei Stufen hinabsteigt. In der Ostwand ist eine ins *caldarium* führende Türöffnung zu sehen. Bei dem kleinen, nördlich des *caldariums* bzw. östlich des *apodyteriums* gelegenen Raums handelt es sich um das *praefurnium*. Der breite Gang, der von der Ostseite des *caldariums* nach Norden führt, ermöglicht sowohl den Zutritt zum *praefurnium* als auch die Verbindung zu einem zweiten Gang mit Deckengewölbe, der in den Raum nördlich des *apodyteriums* führt. Am Nordende dieses breiten Ganges befinden sich Treppenstufen, die auf eine höher gelegene Terrasse führen. An der südwestlichen Ecke des großen Raumes, den man durch den Eingang in der Nordwand des *apodyteriums* und von Osten her über den gewölbten Gang erreicht, befindet sich ein kleiner Raum.

Obwohl ein großer Teil der Räumlichkeiten des Hanghauses bereits freigelegt ist, ist es derzeit noch nicht möglich, ihren jeweiligen Verwendungszweck eindeutig zu bestimmen. Das größte Hindernis hierbei ist der Umstand, dass das Haus dank mehrfacher Umbauten und Renovierungen über lange Zeit hinweg benutzt wurde. Dabei wurden einige Türöffnungen zugemauert und neue Trennwände errichtet, um mehrere Familien unterzubringen. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass das Hanghaus, wie auch die gesamte Stadt, aufgrund der Einfälle der Araber im 6. Jh. n. Chr. aufgelassen bzw. nicht mehr bewohnt wurde. Beim Auszug aus dem Haus wurden nicht nur Gegenstände mitgenommen, die *in situ* Hinweise auf die Bestimmung des Raumes hätten geben können, sondern auch Wandverkleidungen aus Marmor und *opus sectile* – Fußböden herausgerissen.

In Anbetracht der Ausmaße des Hauses und des Vorhandenseins eines Bades und eigener Latrine kann davon ausgegangen werden, dass das Hanghaus einem vornehmen Bürger von Antandros gehörte. Auch die Hanglage mit Blick auf die Meeresbucht bekräftigt diese Annahme. Neben der 33 m langen Portikus geben auch die aneinander gereihten Haupträume, insbesondere die Fußbodenmosaiken in Raum 1 und 4 und im *apodyterium*, die *opus sectile* – Fußböden in Raum 3 und im *tepidarium*, sowie die Wandmalerei in Raum 1 und im *apodyterium* Kunde von der einstigen Pracht dieses Hauses. Ausgenommen Raum 3 mit seiner Wandverkleidung aus Marmorplatten waren wahrscheinlich alle Wände des Hauses mit Malerei dekoriert. Insbesondere in den sechs aneinander grenzenden Räumen hat die vom Nordhang eindringende Feuchtigkeit die Wandmalerei in den Räumen 2, 4, 5 und 6 beschädigt, sodass sie in späterer Zeit mit weißem Putz überdeckt wurde. Auch die Mauern der 33 m langen Portikus waren mit Fresken ausgestaltet, diese konnten jedoch noch nicht freigelegt werden. Die bereits gesäuberte Wandmalerei des Raumes 1 und die nur teilweise freigelegte des *apodyteriums* soll hier vorgestellt werden.

Raum 1 zählt zu den Räumen mit den am besten erhaltenen Fresken und Mosaiken. Der Raum misst ca. 7 x 7 m und liegt an der äußersten Westseite des Hauses (Abb. 2). Der Boden ist mit einem Mosaik versehen, in dessen Mitte ein Kantharos mit zwei am oberen Rand sitzenden Vögeln steht. Eingerahmt ist das Mittelstück u. a. von einem aus Dreiecken bestehenden Schild mit Wirbeleffekt, einem Flechtband mit gedrängten Schlingen, einem ‚laufenden Hund' mit einfacher Einrollung, einem Band aus Sägezähnen und einem Hakenkreuzmäander mit einfachem Rücklauf und Quadraten mit Vierpass. Entsprechend der Hanglage ist die Nordwand des Raumes in beträchtlicher Höhe erhalten. Auch die nördlichen Abschnitte der Ost- und Westwände sind relativ hoch erhalten, wogegen die erhaltene Höhe nach Süden zu sukzessive abnimmt. An der Südwand mit ihrem doppelflügeligen Eingang beträgt sie lediglich ca. 40 cm. Die Wände der Räume sind mit Fresken bedeckt, die in einer einzigen Farbschicht aufgetragen wurden. Die Fresken sind, wie auch die Wände, an der Nordseite mit ca. 140 cm am höchsten erhalten (Abb. 3). Soweit es der Erhaltungszustand erkennen lässt, besteht die Komposition der Wandmalerei auf allen vier Wänden aus Reihen stilisierter Säulen, in deren Zwischenräumen Felder mit jeweils einer Figur angeordnet sind. Der ab dem Boden gemessen 18 cm hohe Sockel ist in Abständen von 108–110 cm durch senkrechte Linien unterteilt. Dieser, auf weißem Untergrund mit grünlich-grauer, Granit nachempfundener Farbe, aufgemalte Sockel mit seiner senkrechten Unterteilung sollte wohl die Stylobatblöcke des auf der Wandmalerei dargestellten Bauwerks vortäuschen. Fünf waagerechte Linien vervollständigen den Unterbau. Oberhalb der fünften Linie erheben sich sieben Gruppen stilisierter Säulen. Die Konstruktion wird von diesen sieben Säulengruppen getragen und ähnelt einer Stoa. Da der Oberbau jedoch nicht erhalten ist, kann er nicht interpretiert werden. Die beiderseits der Säulen stehenden, nur zur Hälfte sichtbaren Säulen verleihen der Szene Tiefe. Die jeweils vorderste der aneinander gereihten Säulen steht auf einer Basis und ist mit waagerechten Bändern in roter Farbe unterteilt, der unterste Abschnitt ist mit langen und kurzen Kanneluren versehen. Der zweite Abschnitt von oben wie auch die anderen Abschnitte zeigen diagonal verlaufende grüne Bänder mit aufgesetzten Punktreihen, die von oben und unten mit Spiralen und floralen Motiven eingefasst sind. Die Wände sind mit jeweils sieben Säulen dekoriert. Bei der Säulenreihe der Nordwand schließen sich an die rechte Seite der von links gesehen dritten cremefarbenen Säule drei, an die linke Seite zwei Säulenhälften an. Die erste dieser in die Tiefe gestaffelten, halb sichtbaren Säulen rechts ist, ebenso wie die vorderste voll sichtbare, cremefarben und mit senkrechten langen und kurzen Kannelierungen in gelber Farbe versehen. Die beiden hinteren sind, wie auch die beiden Säulen links, gelb und weisen von waagerecht und senkrecht verlaufenden dunkelroten Bändern begrenzte Felder auf. Die cremefarben grundierten Säulenschäfte sind längs der linken und die gelben längs der rechten Kontur dunkler schattiert, um sie rund erscheinen zu lassen. Bei den vier Säulen am rechten Abschnitt der Wand ist das Dekorschema dasselbe, doch reihen sich an die vorderste cremefarbene Säule links drei und rechts zwei halb sichtbare Säulen. Die auf diese Weise gewonnene Symmetrie und Tiefenwirkung hatte den Zweck, im Betrachter den Eindruck zu erwecken, dass er die Stoa auf Höhe des dritten Feldes betritt.

Die sechs Felder zwischen den Säulengruppen sind in kräftigem Rot ausgemalt und weisen jeweils eine Bildfläche mit einer Figur auf. Alle Säulen haben dieselben Maße, bei ihren Zwischenräumen und bei den Feldern variieren die Abmessungen jedoch. Die Felder sind mit zwei feinen weißen Linien umrahmt, an den Schnittpunkten der inneren Linien sind jeweils drei weiße Punkte, an den äußeren Ecken stilisierte Lotusblüten und drei Punkte angebracht. Die blaugrün grundierten Bildflächen sind mit jeweils einer Figur versehen. Die Oberkörper dieser Figuren sind nicht erhalten. Es ist jedoch offensichtlich, dass die Figuren an der Nordwand trotz gleichem Dekorschema kleiner ausgeführt waren als die der Ost- und Westwand.

Die an der Nordwand besterhaltenen Bildflächen sind die im ersten und sechsten Feld. Die erstere zeigt eine auf etwas hellerem Untergrund stehende, männliche Figur in frontaler Haltung (Abb. 4). Die mit einem weißen, kurzen Khiton mit Ärmeln und einem gelben Mantel bekleidete Figur hält in der rechten Hand eine Styla. Das Körpergewicht des Mannes ruht auf dem rechten Bein, er neigt sich leicht nach rechts, wodurch der Eindruck entsteht, dass er im Gehen dargestellt ist.

Die sechste Bildfläche zeigt eine mit einem langen Khiton bekleidete Frau in frontaler Haltung. Sie trägt einen mit einer blauen Flüssigkeit gefüllten Krater, den sie an den Henkeln hält. Ihr Gewicht ruht auf dem rechten Bein, das am Knie angewinkelte linke Bein ist unter dem Khiton zu erahnen.

Auch die Westwand ist nach demselben Konzept ausgestaltet. Die Anordnung der Säulen weist darauf hin, dass hier die dritte Bildfläche von rechts als Blickpunkt gewählt wurde. Leider sind auch an dieser Wand die Oberkörper der Figuren nicht erhalten. Diejenige an der Nordecke hat am wenigsten Schaden

genommen. Es handelt sich um eine nach links gewandte, mit einem Khiton bekleidete Frauenfigur, deren Gewicht auf dem rechten Bein lagert (Abb. 5). Der Gegenstand in ihrer linken, nach vorn ausgestreckten Hand kann als Pyxis gedeutet werden. Obwohl die übrigen Figuren dieser Wand in geringerer Höhe erhalten sind, lässt sich doch erkennen, dass es sich um nach links gewandte, stehende Frauengestalten handelt.

Auch an der Ostwand wiederholt sich die Komposition aus stilisierten Säulen und dazwischen aufgemalten sechs Bildflächen. Der Blickpunkt ist auf Höhe der dritten Bildfläche von rechts. Auch hier enthalten die Bildflächen jeweils eine Figur, von denen die linke am besten erhalten ist. Die vermutlich mit einem Khiton bekleidete weibliche Figur wendet sich nach rechts.

Es ist anzunehmen, dass auch die Südwand, an der nur noch die untersten Teile der Fresken erhalten sind, ähnlich ausgestaltet war. Die Figuren der Südseite sind völlig verloren gegangen, doch in Anbetracht dessen, dass sich die Figuren der drei anderen Wände alle dem Eingang zuwenden, kann dasselbe auch für die Südwand angenommen werden. Die zwei erhaltenen Figuren der Nordwand tragen eine Styla und einen Krater, die an der Westwand eine Pyxis; daraus kann geschlossen werden, dass sie keine Vornehmen, sondern Diener des Hauses darstellen. Auch die Anordnung der Figuren, die sich von allen Wänden herab dem Eingang zuwenden, erweckt den Eindruck, dass die Dienerschaft zum Empfang des Eintretenden angetreten ist. Diese Annahme wird auch dadurch erhärtet, dass Raum 1 als *triclinium* genutzt wurde. Wie bereits erwähnt ist dieser mit Wandmalerei ausgeschmückte Raum der westlichste von den sechs Räumen, die auf die, einer Stoa gleichenden, Portikus hinausgehen. Auffallend ist, dass jede Wand des Raumes 1 analog zur Anzahl der Räume sechs Bildflächen aufweist, die in eine Art Stoa eingefügt sind. Es drängt sich die Frage auf, ob die figurativ dekorierten Bildflächen etwa die auf die Portikus hinaus gehenden Räume symbolisieren.

Ein weiterer Raum, dessen Fresken erhalten sind, ist das *apodyterium*. Der 11,70 m lange und 3,30 m breite Raum wird in der Mitte von zwei Streben abgestützt. Der Fußboden ist mit einem Mosaik aus Sechsecken und Efeuranken ausgestaltet, die Wände zeigen Fresken, die mit einer einzigen Farbschicht aufgemalt wurden. Die stellenweise bis in 190 cm Höhe erhaltenen Fresken sind zwar noch nicht zur Gänze gesäubert, doch ist das Konzept erkennbar. Auch hier ist, wie in Raum 1, eine von Säulen getragene architektonische Konstruktion dargestellt (Abb. 6). Der Unterbau besteht, ähnlich wie in Raum 1, aus einem mit senkrechten und feinen waagerechten Linien unterteilten Stylobat. Darauf stehen auf Basen ionische Säulen. Die nebeneinander aufgereihten ionischen Säulen stellen auch hier eine Art Stoa dar. Doch stehen in jeder Reihe nur einzelne Säulen. Wie in Raum 1 sind auch hier die oberen Abschnitte der Konstruktion nicht erhalten. Die Felder zwischen den Säulen sind vom Sockel ab mit Marmorimitationen bemalt. In den erhaltenen Teilen des Raumes sind zwei ca. 70 x 120 cm große Platten zu sehen, die wie weißer, grau geäderter Marmor bemalt und mit 8–10 cm breiten Rahmen aus imitiertem grünem Marmor eingefasst sind. Die Fresken des *apodyteriums* sind zwar noch nicht vollständig gesäubert, doch konnten bei der vorgenommenen Vermessung die Stellen bestimmt werden, an denen Säulen zu vermuten sind; die bisherigen Säuberungsarbeiten haben ergeben, dass sich zwischen den Säulen dasselbe Dekorschema von jeweils zwei grau geäderten Marmorplatten mit grün geädertem Rahmen wiederholt, mit dem einzigen Unterschied, dass die graue Äderung manchmal waagerecht und manchmal senkrecht verläuft.

Die Wandmalerei sowohl in Raum 1 als auch im *apodyterium* beinhaltet architektonische Elemente; insbesondere die stilisierte Darstellung des Stylobaten ist nahezu identisch. Demzufolge dürften beide Fresken aus derselben Zeit stammen. Da jedoch die Grabungs- und Säuberungsarbeiten und die Säuberung der Fresken noch andauern und die Auswertung der Kleinfunde aus dem Hanghaus noch nicht abgeschlossen ist, müssen zur Datierung der Wandmalerei vorläufig stilistische Kriterien herangezogen werden. Einem ähnlichen Dekorschema wie dem des *apodyteriums* mit seinen imitierten Marmorplatten zwischen den Säulen begegnen wir im Hanghaus 1/b (*cenatorium*) von Ephesos, das auf etwa 300 n. Chr. datiert wird[4]. Hinsichtlich der Komposition und der linearen Konturen der ionischen Säulen lässt sich eine Entsprechung zwischen beiden Beispielen erkennen. Allerdings sind die Säulen im *apodyterium* naturgetreuer und sorgfältiger gezeichnet, sodass der Gedanke nahe liegt, dass sie früher entstanden sind als die Wandmalerei im Hanghaus 1/b von Ephesos.

[4] Vetters 1974, 75–77 Taf. 44–45; Strocka 1977, 31–34. 36–38 Abb. 16; 39–451 Taf. 2–11; Zimmermann – Ladstätter 2010, 165 f. Abb. 344.

In Ephesos findet sich eine weitere Parallele des aus Säulen und dazwischen abgebildeten Einzelfiguren bestehenden Dekorkonzepts. Obwohl nur einzelne Säulen aufgereiht sind und die Figuren nicht auf Bildflächen stehen, weist die Wandmalerei im Hanghaus 2/SR 6 (Theaterzimmer) von Ephesos eine starke Ähnlichkeit mit denen des Raumes 1 auf. V. M. Strocka datiert die Wandmalerei im ephesischen Hanghaus 2/SR 6 auf 180/190 n. Chr., N. Zimmermann hingegen veranschlagt ihre Entstehung auf das zweite Viertel des 3. Jhs. n. Chr.[5]. Ein weiteres Zentrum, in dem Wandmalerei nach demselben Konzept, nämlich zwischen Säulen dargestellte einzelne menschliche Figuren, gefunden wurde, ist Zeugma. Die Wände des „Trompe-l'œil"–Hauses" [6] und des „*Poseidon*–Hauses"[7] sind mit Fresken geschmückt, auf denen zwischen Säulen stehende einzelne Dienstbotenfiguren dargestellt sind. Wie bei dem Beispiel in Ephesos sind auch hier einzelne Säulen aufgereiht. Die Exemplare von Zeugma wurden anhand von Vergleichen mit der ephesischen Wandmalerei sowie unter Berücksichtigung des von V. M. Strocka vorgeschlagenen Entstehungsdatums auf das ausgehende 2. bzw. beginnende 3. Jh. n. Chr. datiert. Allerdings wird die Datierung der Zeugma–Fresken im Hinblick auf die von N. Zimmermann neu veranschlagte Entstehungszeit zu revidieren sein[8]. Unter Berücksichtigung der für die Wandmalerei in Ephesos vorgeschlagenen neueren Datierung und der vergleichenden Studien ist es angebracht, die Wandmalerei von Antandros in Raum 1 und im *apodyterium*, an welcher die Arbeiten und Untersuchungen erst kürzlich abgeschlossen wurden, auf die zweite Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. zu datieren.

Bibliographie

Barbet 2005 — A. Barbet, Zeugma II. Peintures Murales Romaine, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).

Polat 2008 — G. Polat, Antandros Nekropolü Ölü Gömme Gelenekleri III–IV. Ulusal Arkeolojik Araştırmalar Sempozyumu, Anatolia suppl. 2, 2008, 271–280.

Polat – Polat 2007 — G. Polat – Y. Polat, Antandros Nekropolü 2001–2006 Yılları Ön Raporu, ADerg 9, 2007, 1–20.

Polat *et al.* 2010 — G. Polat – Y. Polat – K. Yağız – O. Zunal, Antandros 2008 Yılı Kazıları, 31. KST vol. 4, 2010, 1–22.

Strocka 1977 — V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Wien 1977).

Vetters 1974 — H. Vetters, Zum Stockwerkbau in Ephesos, Mansel'e Armağan. Melanges Mansel (Ankara 1974) 69–92.

Zimmermann 2010a — N. Zimmermann, Wandmalerei, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2, Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8 (Wien 2010) 105–121.

Zimmermann – Ladstätter 2010 — N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Antandros, Grundriss des Hanghauses, © G. Polat
Abb. 2: Hanghaus, Raum 1, Bodenmosaik, Fresken; © G. Polat
Abb. 3: Raum 1, Fresken der Nordmauer; © G. Polat
Abb. 4: Raum 1, Detail der Nordmauerfresken, Feld 1; © G. Polat
Abb. 5: Raum 1, Detail der Westwandfresken; © G. Polat
Abb. 6: Hanghaus, *apodyterium*, Fresken; © G. Polat

Gürcan POLAT
Ege Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
TR – 35100 Bornova/İzmir

[5] Vetters 1974, 82–84 Taf. 48; Strocka 1977, 45–52 Taf. 54–63; Zimmermann – Ladstätter 2010, 79. 112–119 Abb. 200–206; Zimmermann 2010a, 109–121 Taf. 327–329 Abb. 2. Taf. 393 Abb. 10.

[6] Barbet 2005, 223 Fig. 119 Pl. O. Pl. 36.

[7] Barbet 2005, 25–37, Pl. 2–3 Pl. A.

[8] Vetters 1974, 82–84 Taf. 48; Strocka 1977, 45–52 Taf. 54–63; Zimmermann – Ladstätter 2010, 112–119 Abb. 200–206; Zimmermann 2010a, 109–121 Taf. 327–329. 392 Abb. 2 Taf. 393, Abb. 10.

Orhan Bingöl

Der Architekturstil und seine Vorläufer

(Taf. LXXXIV–LXXXVI, Abb. 1–14)

Abstract

Neither the Pompeian nor the continental-Greek wall decorations become comprehensible by looking at traditional ancestors – the first go back to Campanian, the second to Minoan-Mycenean examples. In searching for a continuous line of examples from the Neolithic to Hellenism, only Anatolia offers wall decorations of rooms with accordant divisions. From time to time, according to period styles, the walls had been richly adorned with additional friezes or figural representations in large scale, which is a kind of decoration that had become the customary scheme in Roman times as well.

Als A. Mau[1] die Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompei untersuchte und sich mit fünf Arten von Dekorationen auseinander setzte, unterschied er als die grundlegenden Prinzipien für den Wandaufbau Kategorien wie Sockelzone, Orthostaten, Deckschicht, Wandquader und Säulenarchitektur als Stuckatur besonders für die ersten zwei Stile, die sich voneinander durch Profil beim ersten und durch Malerei beim zweiten Stil unterschieden haben. Später wurden die Vertreter dieser ersten zwei Stile auch außerhalb Pompejis unter vielen Aspekten untersucht[2]. Man begann nach Vorgängern dieser Dekorationen zu fragen[3]. Im folgenden wird ein Versuch unternommen zu kontrollieren, ob dieser Aufbau mit seinen "Drei-Zonen-Systemen" nur bei den aus Steinbau übernommenen, architektonisch-dekorativ aufgefassten Stilen zu finden ist, oder ob man Spuren ähnlicher Wandsysteme auch außerhalb der griechischen Welt im vergänglichen architektonischen Nachlass ohne Säulenarchitektur finden kann. Dafür gehen wir bis zum Neolithikum nach Çatalhöyük zurück.

Die Wandmalereien in Çatalhöyük (Abb. 1) lassen sich hauptsächlich in zwei Gruppen unterteilen, einerseits die realistischen, d.h. figürlichen Malereien und andererseits die dekorativen Malereien, worunter auch Symbole usw. mitklassifiziert sind[4]. Bei den hier vorgeführten Beispielen erkennen wir diese zwei Arten von Malereien: die dekorative und die figürliche Malweise. Im Geierheiligtum bedeckt die bekannte realistische Geier-Szene mehr als eine Wand vollständig. Auf der ganzen Fläche wird nur diese sehr wichtige und tragische Seite des Lebens veranschaulicht. Im Haus VI A 50 nimmt eine teppichartige Dekoration die mittlere Wandpartie ein. Die seitlichen, neutral gefärbten Wandflächen sind fast wie in moderner Zeit mit je einem aufgehängten Bild ausgestattet. Sie sind wieder dekorativ-symbolisch zu fassen. Beim Haus VIB 8 dagegen sieht man eine klare Wandaufteilung. Die Dekoration ist in drei Zonen aufgebaut. Wir können hier für diese Zonen ruhig die uns bekannte Terminologie verwenden: Orthostaten, Deckschicht und die Wandpartie. Dazu kommen noch die Pilaster, die wir bei den ersten zwei Dekorationen auch erkennen. Die Orthostaten sind in Çatalhöyük einfarbig gehalten und meistens nicht dekoriert gewesen. Die Deckschicht ist hier mit dekorativen Handdarstellungen bedeckt. Die Wandpartie ist neutral gehalten, sonst aber mit dekorativem oder figürlichem Inhalt bemalt gewesen. Man hat den Wandaufbau und das Baumaterial bei der Bemalung der Räume berücksichtigt und sie auf die Komposition der Malereien übertragen. Die senkrechte und waagerechte Wandaufteilung offenbart bei diesen Beispielen die Verwendung des architektonischen Aufbaus der

[1] Mau 1882.
[2] Bruno 1969, 305–317; Mellaart (1965).
[3] Bruno 1969, 305–317.
[4] Mellaart, ebd.

Mauer in der Innenarchitektur, wobei deren Material aus Stein, Holz und luftgetrockneten Ziegeln in den bezeichneten Zonen wiederkehrt.

Eine lückenlose chronologische Reihe von dieser Art von Beispielen zusammenzustellen ist leider nicht möglich. Man könnte die fehlenden Beispiele des Chalkolithikums vielleicht mit Arslantepe und Norşuntepe überbrücken (Abb. 2).

In Norşuntepe, in einem aus zwei Räumen bestehenden Bau, hat man zwischen zwei Nischen eine Wandmalerei entdeckt[5]. Ein 75 cm breiter und 36 cm hoher Hirsch ist die einzige Figur im Bild. Das Bild in Norşuntepe ist innerhalb einer Nische, d.h. im architektonischen Kontext untergebracht.

Ein anderes Beispiel chalkolitischer Wandmalerei hat man in Arslantepe im zentralen Raum des „Vorrats-Komplexes" von Gebäude IV der Phase VI A aus dem späten 4. Jahrtausend gefunden[6]. Auf den beiden Seiten des Einganges sieht man je eine stilisierte menschliche fast 20 cm hohe Sitzfigur. Dieser Vorraum in Arslantepe veranschaulicht in gewisser Weise die Verbindung der Malerei mit dem Wandaufbau. Torpfosten, oder man könnte sagen, Anten, mit figürlichen Kapitellen an den beiden Seiten des Einganges bestätigen diese Theorie ebenfalls. Eine Nische mit Bemalung an der Rückwand und in der Vorderansicht eine Schwelle und Orthostaten vervollständigen das Bild.

Die Wandmalereien aus Alalakh (Abb. 3) veranschaulichen nicht nur die Verbindung der bronzezeitlichen mesopotamischen Malereien mit Minos, sondern bilden gleichzeitig den Höhepunkt der Brücke zwischen dem pompeianischen Architekturstil und dem neolithischen Çatalhöyük durch ein außerordentlich wichtiges Beispiel[7]. „Die Dekoration der Wände ist einfach, für die Geschichte der Malerei aber sehr wichtig. Hier wird, nach dem ersten Beleg in Raum 5 des Palastes von Yarim-Lim (um 1750 v. Chr.) fast gleichzeitig mit den Dekorationen in Knossos, ein Stil entwickelt, der als Ahne des Architektur–Stils der hellenistischen Zeit bezeichnet werden kann. Eine aus Steinen und Holz gefügte Wand ist nämlich hier durch Malerei wiedergegeben. Unten fängt es mit einem Sockel an. Darauf folgen die „Basaltorthostaten". Sie sind 71 cm breit und 15 cm hoch. Ihr Purpurschwarz wurde durch den Auftrag einer dunkelblauen Farbschicht auf roten Grund gewonnen. Kleine Flecken in Rot und Grün auf purpurschwarzem Grund ergeben einen Marmoreffekt. Zwischen den Orthostaten ist eine 5 cm breite Mörtelung in Gelb zu sehen; eine weitere, nur 1 cm breite, begrenzt diesen Wandteil. Darauf folgt eine Zone, in der horizontale Holzbalken in der Mauer nachgeahmt sind. Sie ist 14 cm hoch und dunkelrot. Der Aufbau geht mit der cremefarbigen, 65 cm hohen Zone weiter, die durch einen zweiten, 14 cm hohen, dunkelroten „Holzbalken" begrenzt wird. Auf dem Dunkelrot sind purpurschwarze Wellenlinien zu sehen, die als Maserung gedeutet werden können. Unmittelbar unterhalb dieses Balkens sitzen Vierecke. Ihr Abstand voneinander beträgt 140 cm, ihre Größe 25 x 40 cm. Sie können als hölzerne Binderköpfe aufgefasst werden. Leider ist die weitere Reihenfolge des Wandaufbaues nicht bekannt, denn die erhaltene Bemalung hört mit dieser Zone auf[8]. Der Innenaufbau einer Mauer ist hier in Farbe wiedergegeben. Die Malerei ist wie eine Röntgenaufnahme der Mauerkonstruktion und des Materials.

Dass diese Dreiteilung um diese Zeit nicht nur auf Alalakh begrenzt gewesen war, zeigen uns die anderen Beispiele aus Mesopotamien. Im Raum L15B der Schicht II aus dem 15. Jh. v. Chr. in Nuzi (Abb. 4) wurden Teile der Wanddekorationen entdeckt[9]. Die größeren Teile enthalten drei horizontale Bänder, von denen das mittlere abwechselnd Dreiecke und Punkte aufweist. Die oberen und unteren Binder sind metopenartig gegliedert und mit schematischen Gesichtsmasken, Stierköpfen und Pflanzen verziert. Die Länge dieser Dekoration (1,35 x 0,45m) soll einem Drittel der Raumbreite entsprochen haben. Das ergibt sich durch das vertikale Band, das den oberen horizontalen Streifen durchbricht. Dieses Band ist mit einem Flechtband geschmückt, das seitlich von verschiedenartigen Dreiecken begleitet wird. Diese Dekoration soll nur auf einer Wand angebracht gewesen sein und sich ungefähr auf Augenhöhe befunden haben. Die anderen Wände waren nur grau.

Nicht in demselben Raum, sondern in Raum L 5 des Palastes stellte man fest, dass die Wände bis zu 1,30 m hoch mit schwarzer Pigmentfarbe bedeckt sind. Man fand graue und weiße Farbspuren auf der Abschluss-

---

5 Hauptmann 1974, 59–73; ders. 1976, 41–69; Temizer 1974, 139 Abb. 8. Für neue, spätchalkolithische Malerei in Pirot Höyük: Karaca 1986, 76 Abb. 5; ders. 1988, 48 Abb. 12.

6 Palmieri – Frangipane 1988, 128; Palmieri – Frangipane 1990, 195 f. Abb. 5.

7 Wooley 1955, 228–234 Taf. 36–39.

8 Bingöl 1997, 24 f.

9 Starr 1939, 57–59. 491 f. Taf. 128–129.

linie des schwarzen Bereiches. Dieses spärliche Beispiel gibt uns Anlass Ähnlichkeiten mit der Dekoration von Alalakh hervorzuheben und anzunehmen, dass die schwarz gefärbten Teile als Orthostaten bezeichnet werden können. Es ist möglich die weißen und grauen Spuren mit denjenigen gleichzusetzen, die die Metope von unten begleiten. Dann sind diese beiden großen Teile mit horizontalen Bändern als Deckschicht der Dekoration zu deuten. Auf hochgestellten Orthostaten lagen die Balken als Deckschicht, die von unten durch Querbalken gestützt gewesen sind. Deren Köpfe sind wie in Alalakh als Querschnitt eines Baustammes, hier aber zusammen mit anderen Füllmotiven wie Gesichtsmasken, Stierköpfen und Pflanzen gestaltet. Die oberen Masken dürfen auch als Köpfe der Binder gedeutet werden.

In der assyrischen Stadt Kar Tukulti Ninurta (Abb. 5) wurden ebenfalls Reste der Wandmalereien entdeckt, die aus dem 13. Jh. v. Chr. stammen[10]. Die unter drei Gruppen zusammengestellten Reste veranschaulichen zwei geometrisch aufgeteilte Friese, von denen der untere viel höher als der obere ist. Sie sind gemeinsam ungefähr 60 cm hoch. Eine von diesen Gruppen weist eine zusätzliche Lotus-Palmettenreihe auf und ist deshalb etwas höher als die anderen. Alle aufgeteilten Flächen sind mit stilisieren pflanzlichen Motiven gefüllt. Sie sind einfache oder reiche Rosetten oder Lebensbäume. Manche sind mit miniaturhaften Gestalten dekoriert. Wenn man die 0,50–0,60 m hohen schwarzen Reste und die darauf folgende 1,40‒1,60 m hohe rote Fläche in den Räumen mitberücksichtigt, spricht nichts dagegen anzunehmen, dass hier mindestens drei Zonen mit Architektur als Wanddekoration vorhanden gewesen waren.

Geht man zum 1. Jahrtausend v. Chr. weiter, so treffen in Anatolien neue Zivilisationen mit traditionellen Kulturen zusammen. Eine von diesen sind die Urartäer. Aus dem Palast in der Hauptstadt Altıntepe sind uns die Reste von Wandmalereien (Abb. 6) erhalten geblieben[11]. Auf eine strenge Kritik an der Rekonstruktion dieser Malerei sei hier verzichtet. Es scheint mir am ehesten vorstellbar, dass es sich hier um zwei Wände aus Orthostaten, Deckschichten und darauf folgenden Flächen für Figuren handelte, die dann so ausgesehen hätten. Ich muss hier aber außerdem betonen, dass diese Bilder wegen der kontinuierlichen Erzählung von größter Wichtigkeit sind.

Mit diesen Beispielen kommen wir in die Mitte Anatoliens und zu einer anderen Zivilisation: den Phrygern. In ihrer Hauptstadt in Gordion hat man in einem großen Haus Reste der Wandmalereien entdeckt (Abb. 7)[12]. Auf drei Fragmenten sind zuerst eine äolische Säule zu sehen, dann ein waagerechter Balken, darunter ein Kopf und die erhobene linke Hand eines jungen Mannes und dann zwei schreitende Frauen und eine dritte kniende. Drei Architekturelemente wie Fußboden, Säule und Balken mit Mäander und einem schmalen Fries mit liegenden Tieren sind als Reste der Wandmalereien zu erkennen. Sie geben uns den Impuls, die drei Fragmente in einer hypothetischen Rekonstruktion zusammenzustellen. Die Malerei stellt dann keine herkömmliche Architektur in drei Zonen dar, lässt aber unterhalb der gemalten Standlinie der Figuren mit etwas Phantasie die sonst so bezeichneten drei Zonen Sockel, Orthostaten und Deckschicht annehmen. Darauf folgen eine vierte und fünfte Zone der aufgehenden Architektur. Die vierte Zone besteht aus Wandquadern, die hier einer figürlichen Malerei als Hintergrund dient. Darauf folgt das Gebälk, das wir später als Stuckatur in der Innenarchitektur finden werden. Die vierte Zone ist durch Säulen vertikal unterbrochen, die wahrscheinlich für die thematische Gliederung notwendig waren.

In der Grabkammer in Tatarlı (Abb. 8) hat man die Bilder auf Holzbretter gemalt[13]. Es sieht zunächst so aus, als ob der Maler sich nach der Länge und Höhe der Bretter gerichtet hätte. Es handelt sich dabei meistens um Kriegsszenen von verschiedener Art, wie Fußkämpfe, Reiter oder Streitwagen. Neben den Friesen mit mythologischem Kontext befindet sich eine Ekphora-Szene, die dem unvermeidlichen Inventar der Grabmalerei zugerechnet werden muss. Auf dem Giebeldreieck sind zwei antithetisch angeordnete sitzende Löwen zu sehen. Auf der Rekonstruktion ist es sehr einfach zu erkennen, dass die Holzbretter auf einem Sockel sitzen. Die drauf folgenden Bretter weisen keine bildlichen Darstellungen auf. Sie sind dann als Orthostaten zu identifizieren. Ohne eine Deckschicht gehen die Orthostaten zu den Friesen über, die den Wandquadern der Steinarchitektur entsprechen. Das Zierband unterhalb des Tympanons markiert und betont den architektonischen Übergang zum Oberbau und kann als symbolisches Bauglied des Gebälks gedeutet

[10] Andrae 1923, 7–10. Taf. 1–3.
[11] Özgüç 1966, 13–36.
[12] Vgl. Bingöl 1997, 36–39 Abb. 24–26.
[13] Summerer 2010, 120–185.

werden. Erinnert man sich aber an den ‚Zeitstil', dann entstand diese Komposition nicht nur als funktionelles Element, d.h. nicht wegen der begrenzten Höhen der Bretter, sondern auch sozusagen als Element des ‚Zeitstils' in Friesform[14], wie wir sie anhand der Keramik am besten verfolgen können.

Auf dem berühmten François-Krater (Volutenkrater, Abb. 9) sehen wir die aufeinander folgenden Friese mit figürlichem Inhalt. Der Krater sitzt selbstverständlich auf einem Fuß, d.h. einem Sockel auf, auf den ein neutraler, in der Steinarchitektur ungeschmückter Teil, der dort als Orthostraten bezeichnet wird, folgt. Der darauf folgende Fries bildet nur einen Übergang ohne erzählenden, figürlichen Inhalt, und er enthält nur als Füllmotive aufgefasste Motive wie Mischwesen, Tiere und Pflanzen. Das ist nichts anderes als eine Deckschicht der Zukunft. Deswegen sollte diese Grabkammer kurz nach Mitte des 6. Jh. v. Chr. entstanden sein.

Im Grab von Kızılbel sind Darstellungen aus dem Leben des Verstorbenen ausgewählt, oder vielleicht bezeichnen sie Szenen aus seinem Leben nach dem Tod (Abb. 10)[15]. So z.B. die berühmte Abschiedsszene, bei der es sich um einen Abschied für den Krieg handeln kann aus dem er nicht zurückgekehrt ist, wie der sitzende Wahrsager es vorausahnt, oder um einen endgültigen Abschied. Uns zeigt die Grabkammer von Kızılbel, dass der Zeitstil hier viel wichtiger als das Baumaterial gewesen war. Obwohl wir zwei Arten von Mauersystemen innerhalb einer Kammer vor uns haben (polygonal und rechteckig), blieb man dem Stilgeschmack treu und stellte die figürlichen Episoden in Friesen dar.

Die Malereien in Kızılbel weichen von den bisherigen Überlegungen und Beispielen nur dadurch ab, dass sie keine Sockel und Orthostaten aufweisen und sich die unterschiedlich hohen Friese fast bis zum Boden erstrecken. Das hängt vielleicht mit der nahenden neuen Art von Gestaltungen der Flächenmalerei zusammen, da die friesartige Gestaltung der Kompositionen in der frühklassischen Zeit aufhört. Die großen Maler der klassischen Zeit konzentrierten sich auf große Flächen für ihre Malereien, wie wir etwa in Lykien im Beispiel der Grabkammer in Karaburun sehen[16]. Hier bedecken die Szenen aus dem Nachleben des Verstorbenen zusammen mit der Ekphora im Großformat die Wände der Grabkammer (Abb. 11). Alle Szenen stehen wortwörtlich auf einer Bodenlinie über dem Augenniveau. Darunter bildet der hohe neutrale Teil nichts anderes als Orthostaten, die sinngemäß auf einem roten Sockel stehen. Diese Tradition, große Flächen mit großen Kompositionen zu bedecken, setzt sich im 4. Jh. fort. Durch diese wunderbaren Bilder werden wir zum ersten Mal mit der karischen oder besser gesagt, mit der hekatomnidisch klassischen Malerei vertraut gemacht[17].

Die karische Wanddekoration (Abb. 12) war uns aber als Inkrustationstil durch Plinius bekannt. Nach Plinius (n.h. 37,47) ließ Maussollos die aus Ziegel bestehenden Wände seines Palastes mit prokonnessischen weißen Marmorplatten bedecken. Nicht in Halikarnassos sondern in Allianoi konnte man diese Ausführungsweise am besten kennenlernen und genießen (Abb. 13).

Danach fängt der sog. Architekturstil mit der bekannten Aufteilung der Dekoration an. Zu den längst bekannten Beispielen aus Priene kamen noch Beispiele aus Miletos, Erythrai und Ephesos hinzu (Abb. 14).

Zu den am besten erhaltenen Beispielen des ersten Stils gehören die Fragmente aus Knidos mit figürlichen Darstellungen auf den Deckschichten. Sie stellen die aufgehende Podiums-Architektur wie im Didymaion als Innendekoration dar. Es wurde oben ein Versuch unternommen, den Anfang der architektonisch gegliederten Wanddekoration zu finden, deren Beginn von der Seite der Publikationen betrachtet in Pompeji liegt und aus der Perspektive der archäologischen Relikte in hellenistischen Bauten zu finden ist. Diese Wanddekorationen haben aber ein fast selbstverständliches Bestehen, das bis zum Neolithikum zurück zu verfolgen ist.

Weder die pompeianische Wanddekoration noch die festländisch-griechische sind im Lichte traditioneller Vorgänger verständlich – erstere reicht bis zu campanischen, letztere bis höchstens zu minoisch-mykenischen Vorbildern zurück. So kommt auf der Suche nach einer Reihe ununterbrochener Beispiele vom Neolithikum bis zum Hellenismus nur Anatolien in Frage, wo man die Wände der Innenstruktur der Mauer entsprechend aufgeteilt und dekoriert hat. Man hat dabei die Wände von Zeit zu Zeit zusätzlich mit dem Zeitgeschmack entsprechenden friesartigen oder großformatigen figürlichen Darstellungen reich geschmückt, was ebenfalls in römischer Zeit zu einem üblichen Dekorationsschema geworden ist.

[14] Ebd. 182; erste Hälfte 5. Jh. v. Chr.: Bingöl 1997, 39; 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.: Arias 1962, 286–292 Taf. 40–41.
[15] Miller 2010, 318–329.
[16] Ebd.
[17] Mein Dank gilt G. Polat.

Bibliographie

Andrae 1923 W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur und ihre Vorstufen in altassyrischen Wandmalereien (Berlin 1923).

Arias 1962 P. E. Arias, A History of Greek Vase Painting (London 1962).

Bingöl 1997 O. Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei. Kulturgeschichte der Antiken Welt 67 (Mainz 1997).

Bruno 1969 V. J. Bruno, Antecedents of the Pompeian First Style, AJA 73, 1969, 305–317.

Hauptmann 1974 H. Hauptmann, Die Grabungen auf dem Norşun-Tepe 1972. Bericht über die 5. Kampagne, TAD 21/1, 1974, 59–63.

Hauptmann 1976 H. Hauptmann, Die Grabungen auf dem Norşun-Tepe 1972. Keban projesi 1972 çalışmaları = Keban Project. 1972 activities (1976) 41–69.

Karaca 1986 Ö. Karaca, Kazı Sonuçları Toplantısı IV (1986).

Karaca 1988 Ö. Karaca, Kazı Sonuçları Toplantısı VI (1988).

Mau 1882 A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompei (1882).

Mellaart 1965 J. Mellaart, Çatal Höyük, a neolithic city in Anatolian (London 1965).

Miller 2010 S. G. Miller, Zwei bemalte Grabkammern bei Kızılbel und Karaburun in Nordlykien, in: A. von Kienlin – L. Summerer (Hrsg.), Tatarlı. Renklerin dömüşü – Rückkehr der Farben. Ausstellungskatalog Istanbul, 18.6.–26.9.2010 (Istanbul 2010) 318–329.

Özgüç 1966 T. Özgüç, Altıntepe I. Mimarlık, anıları ve duvar resimerli = Altıntepe. Architectural monuments and wall paintings. Türk Tarih yayınlarından (5. Seri) 24 (Ankara 1966) 13–36.

Palmieri – Frangipane 1988 A. Palmieri – M. Frangipane, Excavations at Arslantepe 1986, in: IX. Kazı Sonuçları Toplantısı. Ankara 6.–10. Nisan 1987 (Ankara 1988) 128.

Palmieri – Frangipane 1990 A. Palmieri – M. Frangipane, in: XI. Kazı Sonuçları Toplantısı. Antalya 18.–23. Mayıs 1989 (Ankara 1990) 195 f. Abb. 5.

Starr 1939 R. F. S. Starr, Nuzi. Report on the excavation at Yoran Tepa near Kirkuk, Iraq, conducted by Harvard University in conjunction with the American schools of oriental research and the University museum of Philadelphia, 1927–1931. Harvard-Radcliffe fine art series, II (Cambridge 1939).

Summerer 2010 L. Summerer, Wandmalereien, in: A. von Kienlin – L. Summerer (Hrsg.), Tatarlı. Renklerin dömüşü – Rückkehr der Farben. Ausstellungskatalog Istanbul, 18.6.–26.9.2010 (Istanbul 2010) 120–185.

Temizer 1974 R. Temizer, in: M. J. Mellink – J. Filip (Hrsg.), Frühe Stufen der Kunst. Propyläen-Kunstgeschichte 13 (Frankfurt am Main 1974).

Wooley 1955 L. Wooley, Alalakh. An account of the excvations at Tell Atchana in the Hatay, 1937–1949. Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London 18 (Oxford 1955).

Abbildungen

Abb. 1: Wandmalerein in Catalhöyük; © O. Bingöl
Abb. 2: Wandmalereien in Lidar und Arslantepe; © O. Bingöl
Abb. 3: Wandmalereien aus Alalakh; © O. Bingöl
Abb. 4: Wanddekorationen aus Nuzi; © O. Bingöl
Abb. 5: Wandmalereien aus Kar Tukulti Ninurta; © O. Bingöl
Abb. 6: Wandmalereien aus Altıntepe; © O. Bingöl
Abb. 7: Wandmalereien aus Gordion; © O. Bingöl.
Abb. 8: Malereien aus der Grabkammer in Tatarlı; © O. Bingöl.
Abb. 9: François-Krater, Detail; © O. Bingöl.
Abb. 10: Malereien des Grabes in Kızılbel, Umzeichnung; © O. Bingöl.
Abb. 11: Grabkammer in Karaburun; © O. Bingöl.
Abb. 12: karische Wanddekoration; © O. Bingöl.
Abb. 13: Wandauskleidung in Allianoi; © O. Bingöl.
Abb. 14: Beispiele des Architekturstils; © O. Bingöl.

Orhan Bingöl
orhanbingol@superonline.com
DTCF
TR – 06100 Ankara

Ophélie Vauxion

De la cité au territoire: diffusion et adaption des styles picturaux dans le territoire de la cité antique de Nîmes

(Taf. LXXXVII–XC, Abb. 1–10)

Abstract

Il territorio di Nîmes è oggetto, in questi ultimi anni, di un'intensa attività di ricerca archeologica che ha permesso di portare alla luce numerosi complessi pittorici. Questo ha reso possibile una sintesi preliminare delle pitture provenienti dal territorio di Nîmes. Dopo aver individuato una serie di schemi pittorici, abbiamo studiato la loro distribuzione geografica. Successivamente abbiamo cercato di mettere in relazione la destinazione d'uso degli ambienti con il loro apparato decorativo.

Nîmes et son territoire

Le territoire de la cité de Nîmes est un des plus vastes de la province de Gaule Narbonnaise, limité à l'est par le Rhône, au nord par les contreforts des Cévennes, à l'ouest par la vallée de l'Hérault et au sud par la mer (Abb. 1). Il y a été trouvé un peu plus du quart des peintures découvertes en Narbonnaise, majoritairement en contexte d'habitat, dans la ville même de Nîmes ou dans les autres agglomérations du territoire.

À Nîmes même, les sites qui ont fourni le plus de décors picturaux sont ceux de *Villa Roma* et du parking Jean Jaurès qui réunissent, à eux seuls, la moitié des peintures de la cité et fournissent aussi les décors les mieux conservés. Sur le territoire, ce sont les agglomérations de Brignon, Alès, *Ambrussum*, Villevieille, Balaruc-les-Bains, Mons et Murviel-lès-Montpellier qui ont livré le plus d'enduits peints et les plus intéressants du point de vue stylistique. Si tous ces décors se trouvent compris dans une fourchette chronologique, qui va de la deuxième moitié du I^{er} s. av. J.-C. à la fin du III^{ème} s. ap. J.-C., la majorité d'entre eux date du I^{er} s. ap. J.-C.

La présence de décors nombreux, bien conservés et chronologiquement homogènes, à la fois dans le chef-lieu et les agglomérations qui l'entourent, autorise donc la comparaison entre les deux zones (ville/territoire) dans le but de mettre en évidence, à travers des similitudes ou des différences, des schémas décoratifs. La démarche est d'autant plus justifiée qu'une grande part de ces décors provient de fouilles récentes (parking Jean Jaurès à Nîmes[1], site des Terriers à Villevieille[2], du *Castellas* à Murviel-lès-Montpellier[3]).

Présentation de la méthode

L'ensemble Nîmois comprend 126 décors dont la qualité de conservation est très variable (Abb. 2). Un peu plus de la moitié est bien conservée avec, au moins, la zone inférieure et la zone médiane connues. Le reste se répartit entre des décors dans lesquels soit la zone inférieure, soit la zone médiane est conservée.

[1] Fouille préventive INRAP dirigée par J.-Y. Breuil d'octobre 2006 à juillet 2007. Les peintures ont fait l'objet d'une étude par J. Boislève et O. Vauxion entre décembre 2007 et juillet 2008. Cette étude est inédite, seuls quelques décors sont publiés dans Boislève *et al.* 2011a; Boislève *et al* 2011b.

[2] Étude en cours de publication dans la monographie du site sous la direction de M. Monteil (Université de Nantes) et de B. Houix (INRAP), et publiée en partie dans Vauxion 2010.

[3] En cours d'étude, publié dans les rapports de fouille annuelle et dans Thollard *et al.* 2011.

Dans le cadre de cette étude, ont d'abord été pris en compte les décors complets ou quasi-complets. Dans un second temps, des rapprochements ont été tentés avec les décors de zones inférieures ou de zones médianes isolées. Au total 113 décors ont été retenus, les autres comportaient trop peu d'informations pour être intégrés.

Les décors sont d'abord désignés par trois lettres qui correspondent au nom du site. Ils sont ensuite regroupés en types désignés en fonction de leur position sur la paroi: Pl pour les plinthes, Zi pour les zones inférieures, Pa pour les panneaux de zone médiane, It pour les inter-panneaux et Zs pour la zone supérieure. Enfin, chaque type est affecté d'un chiffre qui correspond à une particularité du décor. Ce système de codification des décors a permis l'élaboration de tableaux synthétiques. À ce premier système de classification ont été ajoutées les données de couleur par zone, ce qui permet d'établir une répartition des décors en fonction de la couleur principale de la zone médiane. Six types ont pu ainsi être distingués: les décors à fond rouge, jaune, noir, vert, blanc et ceux à imitation de placage de pierre.

Les systèmes décoratifs

Les décors les plus répandus sont, évidemment, ceux à fond rouge; viennent ensuite ceux à fond blanc et les décors à imitation de placage de pierre. Les décors à fond vert, noir et jaune ne sont représentés que par six exemplaires en tout.

Les décors à imitation de placage de pierre

Ces décors sont bien connus en Narbonnaise, tout comme sur le territoire de Nîmes. Ils sont issus du II^{ème} style et représentent des orthostates en zone médiane et des faces de parement de carreaux et boutisses en zone supérieure, imitant la pierre (marbre, albâtre, porphyre etc.).

Sur le territoire, douze décors de ce type sont répertoriés, qui peuvent être classés dans deux catégories. La première regroupe les décors de la fin du I^{er} s. av. J.-C. Ces derniers présentent des imitations de marbres ou autres pierres précieuses très fines, aux couleurs vives (violet, vert, jaune, rose, rouge), dont les zones inférieures sont souvent scindées par des imitations de pilastres. C'est le cas, par exemple, d'un décor trouvé en remblai sur le site de Villevieille[4] où les fragments d'enduits peints montrent un décor d'imitation de placage de marbre très coloré. L'exécution de ces peintures, fine et soignée, permet de les dater de la deuxième moitié du I^{er} s. av. J.-C. À Nîmes, une peinture provenant de la rue St Laurent, école Jean-Jaurès, montre, en zone inférieure, un pilastre se détachant sur un fond noir[5] (daté du milieu du I^{er} s. av. J.-C. par la stratigraphie).

La deuxième catégorie regroupe des décors de la deuxième moitié du I^{er} s. ap. J.-C., période où ce motif réapparaît après un abandon de près de cinquante ans. Ces décors, qu'on trouve souvent en zone inférieure, se caractérisent par une exécution plus rapide et moins soignée: les veines sont plus grossières. Un décor du site de *Villa Roma* (maison 8, pièce 12) est très représentatif de cette catégorie: la zone inférieure blanche est striée de lignes rose et rouge bordeaux qui s'entrecroisent. Ce décor est daté par la stratigraphie entre 50 et 90 ap. J.-C.[6].

Les décors à fond rouge

Ces décors apparaissent à la fin du I^{er} s. av. J.-C., au moment où l'on abandonne les décors à imitation de placage de marbre, au profit de parois organisées en panneaux et inter-panneaux.

Au sein de ce groupe, on distingue sept couleurs de zone inférieure différentes: blanc, jaune, mauve, rouge, rouge et jaune, vert et noir. Les panneaux rouges associés à une zone inférieure noire sont les seuls

[4] Vauxion 2010, 846 f.

[5] Darde 1990, 85.

[6] Sabrié 1998, 37.

représentés dans le premier tiers du Ier s. ap. J.-C., les autres couleurs apparaissant vers le milieu du Ier s. ap. J.-C. et, au plus tôt, vers 30–40 ap. J.-C.

Les décors dont la zone inférieure est blanche, jaune ou mauve n'ont pas de plinthe en partie basse (comme à *Villa Roma* pour le décor de la pièce 2, état c, de la maison 8 où la zone inférieure est ocre jaune moucheté[7]). En revanche, on observe des plinthes unies ou mouchetées sous les zones inférieures rouges, noires et rouge et jaune.

Les inter-panneaux sont en général de couleur noire. Trois exceptions sont connues aujourd'hui: dans la *domus* E6, pièce 4286 du parking Jean-Jaurès, ils sont rouges[8]; dans la maison 10, pièce 2 de *Villa Roma*, ils sont constitués de simples candélabres métalliques ocre jaune[9]; enfin dans la maison 3, pièce D de Vié-Cioutat, ils sont verts[10].

Les décors à panneaux rouges connus dans leur intégralité ne présentent pas de zone supérieure véritablement développée. Elles sont souvent constituées d'une bande sommitale généralement verte ou parfois jaune, qui prend place au-dessus de la zone médiane.

Les décors à fond vert

On ne connaît que deux décors à fond vert dans la cité de Nîmes: ceux des pièces 8209 et 8216 de la *domus* G du parking Jean-Jaurès. Bien qu'ils soient datés stylistiquement de deux périodes différentes (deuxième moitié du Ier s. ap. J.-C. pour le décor de la pièce 8209 et début du IIème s. ap. J.-C. pour la pièce 8216[11]), ces décors présentent des points communs, outre les panneaux à fond vert: des plinthes ocre jaune et les bandes sommitales bleues. L'organisation décorative est cependant différente. Dans la pièce 8209, au-dessus de la plinthe ocre jaune, la zone inférieure ocre rouge est compartimentée et enrichie de motifs figuratifs d'animaux et de végétaux; dans la zone médiane, les panneaux à fond vert à bordure ajourée alternent avec des inter-panneaux rouges ornés de candélabres à hampe droite végétalisée. Dans la pièce 8216, le décor est plus complexe. La plinthe jaune remonte dans les angles de la zone inférieure (Abb. 3). Cette dernière est subdivisée par des piédestaux en dégradé de vert kaki entre lesquels festonnent des guirlandes de feuilles. La zone de transition est composée de deux bandes, l'une bleue et l'autre noire, qui encadrent toute la zone médiane. Cependant, celles-ci sont interrompues par les piédestaux couronnés d'une base trapézoïdale rose à partir de laquelle se développent, en inter-panneaux, de complexes édicules superposés. Les panneaux de la zone médiane, à fond vert avec bande d'encadrement extérieure rouge et vignette au centre, ont le sommet alternativement plat ou en bâtière. Une corniche en stuc, placée tout en haut du décor, fait le lien avec le plafond.

Les décors à fond vert sont rares dans la cité de Nîmes, comme, de façon plus générale, en Narbonnaise. Leur présence dans une même maison est donc étonnante et doit, peut-être, être mise en rapport, d'une part, avec la fonction de ces pièces et, d'autre part, avec la circulation des cartons dans la région à la fin du Ier s. ap. J.-C. et au début du IIème s. ap. J.-C.

Les décors à fond noir

Seuls deux décors à fond noir sont connus[12]: un à Nîmes, sur le site de *Villa Roma* et le second à Vié-Cioutat. Ils ne présentent aucun autre point commun à part le fond noir. À Vié-Cioutat, la zone inférieure, beige moucheté, est couronnée d'une imitation de cimaise. La zone médiane est à panneaux noirs avec un panneau rouge au centre de la paroi, tous étant munis d'un triple filet d'encadrement intérieur. Les inter-pan-

---

[7] Sabrié 1998, 34.

[8] Boislève *et al.* 2011a, 43 f.

[9] Sabrié 1988, 43.

[10] Sabrié – Dedet 1984, 152.

[11] Boislève *et al* 2011b, 53–55. 61 f.

[12] Un troisième décor a récemment été découvert lors des fouilles de la percée Clérisseau, il est inédit et a été présenté lors du XXIIIe séminaire de l'AFPMA à Paris en Novembre 2009 par J. Boislève. Ce décor est mentionné dans l'article de J. Boislève dans ce présent ouvrage.

neaux sont vert uni (Abb. 4). Ce décor est daté de la période augustéenne par la stratigraphie[13]. Le décor à fond noir de *Villa Roma* se situe dans la maison 4, pièce 5[14]. Il est composé d'une plinthe brunâtre, d'une zone inférieure compartimentée ocre jaune et rouge, animée de motifs de touffes végétales. La zone médiane, encadrée par une bande rouge, est composée de panneaux noirs munis d'un filet d'encadrement simple avec, dans chaque angle un trait oblique vers l'extérieur, et d'inter-panneaux ocre rouge agrémentés de candélabres végétalisés. Ce décor est daté stylistiquement de la deuxième moitié du IIème s. ap. J.-C.

Les décors à fond jaune

Trois décors à fond jaune sont connus dans la cité de Nîmes, deux sur le site de *Villa Roma* et un sur le site du parking Jean-Jaurès. Ces trois décors sont tous datés du Ier s. ap. J.-C. et, pour deux d'entre eux, du milieu du Ier s. ap. J.-C.

Ils ont une ordonnance assez semblable en zone médiane où les panneaux alternent avec des inter-panneaux rouges agrémentés de candélabres droits animés et végétalisés. Les zones supérieures associées à ces décors, quand elles sont connues, sont simplement composées d'une bande sommitale avec parfois une corniche en stuc. Les panneaux sont munis de filets d'encadrement intérieur simples ou de bordures ajourées. La véritable différence s'observe au niveau de la zone inférieure. En effet, celle-ci peut être rouge ou jaune, avec ou sans plinthe, et présente des motifs variés (mouchetures, compartiments ou thyrses croisés).

Le décor de la pièce 3497 (parking Jean-Jaurès) est composé d'une plinthe mauve, mouchetée, surmontée d'une zone inférieure rouge compartimentée, elle-même couronnée d'une imitation de cimaise de couleur beige orangé[15] (Abb. 5). Au-dessus, la zone médiane est composée de panneaux jaunes munis d'un filet d'encadrement intérieur simple. Les inter-panneaux rouges sont agrémentés de candélabres à hampe droite végétalisée et garnie d'ombelles. Au sommet on trouve une bande bleue bordée d'un filet marron qui longe également les angles de la paroi. Puis cette dernière est couronnée d'une corniche en stuc.

Les décors à fond blanc

Ces décors présentent en zone médiane des panneaux à fond blanc associés à des inter-panneaux blancs ou rouges et des zones inférieures blanches, jaunes, rouges ou noires.

Pour moitié, ces décors sont monochromes, seulement rythmés par des bandes d'encadrement rouges ou noires. Les zones inférieures, dépourvues de plinthe, sont unies ou mouchetées. Seul un décor présente une zone compartimentée avec des motifs de touffes végétales. Les panneaux sont souvent unis avec parfois un filet d'encadrement intérieur simple et des vignettes centrales tandis que les inter-panneaux sont unis ou ornés de candélabres droits et végétalisés. Le décor de la pièce 4 de la maison 1 à *Villa Roma* offre un exemple caractéristique de ce schéma[16]: la zone inférieure est blanche, mouchetée de rouge, la zone médiane à fond blanc est encadrée d'une bande noire; les panneaux sont délimités par de simples bandes noires et portent un filet d'encadrement intérieur rouge ainsi qu'un motif figuratif au centre (Abb. 6). Tous ces décors monochromes apparaissent vers le milieu du Ier s. ap. J.-C. et persistent jusqu'au début du IIIème s. ap. J.-C.

Les autres décors à fond blanc ont des zones inférieures colorées ou blanches associées à des inter-panneaux rouges ou blancs. Deux décors présentent une zone inférieure blanche (compartimentée) et des inter-panneaux rouges: maison 6, pièce 3 et maison 9, pièce 1 de *Villa Roma*[17].

Quand elles sont associées à des panneaux blancs, les zones inférieures jaunes sont toujours mouchetées et systématiquement dépourvues de plinthe. Les panneaux sont encadrés de filets simples, parfois accompagnés d'une bordure ajourée et de motifs centraux. Si les inter-panneaux ne sont pas rouges, ils sont blancs et ornés de candélabres végétalisés. L'un d'eux est décoré d'entrelacs avec des objets suspendus[18]. Ce schéma

---

13 Sabrié – Dedet 1984, 152.
14 Sabrié 1998, 21 f.
15 Boislève *et al.* 2011a, 44 f.
16 Sabrié 1998, 19.
17 Sabrié 1998, 28 f. 41.
18 Il s'agit du décor de la pièce 3498 sur le site du Parking Jean-Jaurès à Nîmes (Boislève *et al.* 2011a, 45).

décoratif à zone inférieure jaune et panneaux blancs semble apparaître vers le milieu du I^er^ s. ap. J.-C. et se prolonge jusque dans la première moitié du II^ème^ s. ap. J.-C.

Un seul décor à fond blanc comporte une zone inférieure noire, il s'agit du décor de la maison 14, pièce 6, état A du site de *Villa Roma*[19]. Les panneaux semblent unis blancs et les inter-panneaux blancs sont à candélabres végétalisés. Ce décor est daté stylistiquement et stratigraphiquement entre 40 et 70 ap. J.-C. Tout comme les décors monochromes et ceux à zone inférieure jaune, ce type de décor n'apparaît pas avant la deuxième moitié du I^er^ s. ap. J.-C.

Enfin, un dernier schéma de décor à fond blanc est composé d'une zone inférieure rouge et d'inter-panneaux rouges. On en connaît trois exemples, dont un sans inter-panneaux conservé. Ils sont tous datés de la première moitié du I^er^ s. ap. J.-C. Il s'agit, en général, d'un décor très simple. Celui de la pièce 9 de la maison 4, à *Villa Roma*, est un peu plus complexe: l'ordonnance des couleurs complémentaires des panneaux blancs se rapproche du 2^ème^ style, en particulier dans le rendu des orthostates et de la moulure fictive[20]. Ces décors à fond blanc avec zone inférieure rouge correspondent au schéma le plus ancien des décors à fond blanc.

Répartition géographique

Tous les schémas décoratifs représentés dans la ville de Nîmes ne se retrouvent pas sur le territoire. C'est le cas, en particulier, des décors à fond vert et jaune qui ne se rencontrent qu'à Nîmes (Abb. 7). C'est certainement la rareté de ce type de décors qui explique leur absence, jusqu'à présent, dans les agglomérations secondaires.

Dans l'étude de la répartition, se trouvent exclues les villes de Balaruc-les-Bains, Chusclan, Laudun, Marduel et Bezouce pour lesquelles, nous n'avons pas d'exemple de zone médiane conservée.

À Lattes, quelques fragments d'enduits peints à fond rouge associés au décor de la zone médiane dans la maison 1, îlot 1, sont datés, par le contexte archéologique, de la période allant de la fin du III^ème^ s. av. J.-C. au début du II^ème^ s. av. J.-C.

De Murviel-lès-Montpellier proviennent trois décors, dont deux sont à imitation de placage de marbre. Le premier a été recueilli dans les remblais d'installation du monument corinthien et appartenait vraisemblablement à des habitations détruites par la construction de cette partie du centre monumental. La zone inférieure est grise, mouchetée, imitant la pierre; la zone médiane présente des orthostates rouges, noirs ou mauves: l'un d'eux, rouge, était orné d'une figure féminine; la zone supérieure est à carreaux et boutisses jaunes, verts et violets encadrés d'une bande rouge vermillon[21]. Le *terminus ante quem* est donné par la construction du monument corinthien à l'extrême fin du I^er^ s. av. J.-C., mais le décor remonte sans doute à une ou plusieurs décennies antérieures. Le deuxième décor est en place dans une des salles ouvertes en arrière du portique nord (pièce 7). La zone inférieure des murs de refend (est et ouest) présente des pilastres blancs se détachant sur un fond rouge. Le mur de *podium*, au nord, est une imitation de placage de marbre[22] (Abb. 8). Enfin, le troisième décor ornait une autre de ces salles en arrière du portique nord, située à l'est de la précédente (pièce 8). Il est composé d'une zone inférieure noire surmontée d'une série de bandes et filets imitant les moulurations d'une cimaise. En zone médiane, les panneaux ocre rouge sont encadrés d'un triple filet (blanc et vert) et d'une bande extérieure verte. Les inter-panneaux ne sont pas peints mais remplacés par des Hermès[23] (Abb. 9). Ces deux décors sont datés de l'extrême fin du I^er^ s. av. J.-C. ou du début du I^er^ s. ap. J.-C.

L'agglomération secondaire de Villevieille a conservé quelques décors, dont deux sont bien étudiés et datés. Le premier, du milieu du I^er^ s. av. J.-C., présente des imitations de placage de marbre (cf. ci-dessus) en zone médiane et supérieure. Le deuxième est à panneaux rouges et inter-panneaux noirs encadrés d'une bande extérieure verte. Les panneaux rouges sont munis d'un triple filet d'encadrement vert et blanc comme sur le décor de la pièce 8 de Murviel-lès-Montpellier. Ce deuxième décor est daté du début du I^er^ s. ap. J.-C.

[19] Sabrié 1998, 61 f.
[20] Sabrié 1998, 24 f.
[21] Sabrié *et al.* 1996, 74 f.
[22] Thollard *et al.* 2011, 27–29.
[23] L'étude du décor vient d'être réalisée dans le cadre du rapport de fouille triennal 2008–2010 par O. Vauxion et P. Thollard.

La *domus* fouillée sur l'*oppidum* du Serre de Brienne à Brignon a conservé trois décors d'imitation de placage de pierre datés de la deuxième moitié du Ier s. av. J.-C.[24].

L'*oppidum* de l'Ermitage à Alès a aussi fourni des fragments d'enduits peints, mais les ensembles sont lacunaires. La salle B de la maison 1 a conservé une zone inférieure blanche sans subdivision apparente. Ce décor simple, non datable stylistiquement, est placé entre 30 et 20 av. J.-C. par la stratigraphie[25].

Enfin le dernier décor qui se trouve sur le territoire est celui de Vié-Cioutat. Il est présenté ci-dessus dans la partie consacrée aux décors à fond noir. Cette peinture est datée de la période augustéenne par la stratigraphie.

La première observation qui ressort de cette revue détaillée concerne la chronologie. Tous les décors sont datés entre le milieu du Ier s. av. J.-C. et le début du Ier s. ap. J.-C. Faut-il y voir le reflet de l'abandon progressif des villes secondaires au profit de la capitale, Nîmes, ou est-ce tout simplement le résultat du hasard des fouilles? Nous n'avons pour le moment pas assez d'éléments pour pencher vers l'une ou l'autre hypothèse.

Système décoratif et fonction des espaces

Espace privé et espace public

La majorité de ces décors appartient à des espaces privés, seuls quatre sont identifiés comme ayant appartenu à un édifice public:

– Balaruc-les-Bains, la zone inférieure compartimentée et agrémentée de motifs de végétaux et de motifs floraux dans le sanctuaire de Mars[26].
– Murviel-lès-Montpellier, les deux décors des pièces 7 et 8 du portique nord du forum.
– *Villa Roma* dans un bâtiment non identifié de manière précise mais considéré comme public[27]. Le décor présente une zone inférieure compartimentée, à guirlandes vertes, festonnées dans les longs compartiments et à fleurons ornant les petits compartiments; une bande verte de transition; une zone médiane organisée en panneaux et inter-panneaux: les panneaux, rouges, sont ornés d'un filet intérieur de perles et de points et les inter-panneaux, à fond noir, sont agrémentés d'un réseau complexe de rinceaux symétriques aux reflets métalliques qui forment une succession d'arcs et de volutes (Abb. 10).

La comparaison entre les décors des espaces publics et privés, fait apparaître qu'il n'y a pas de systèmes décoratifs spécifiques pour les espaces publics. En effet, les zones inférieures compartimentées présentes dans le temple de Mars à Balaruc-les-Bains et dans le «monument public» de *Villa Roma* sont bien connues dans d'autres décors d'espaces privés comme par exemple le décor de la pièce 8209 sur le site du parking Jean-Jaurès ou celui de la maison 6, pièce 3 sur le site de *Villa Roma*.

Le cas de Murviel-lès-Montpellier est plus intéressant. L'ornementation des pièces 7 et 8 utilise des systèmes décoratifs bien connus ailleurs, mais ceux-ci sont adaptés à la fonction de la pièce. Le décor en place sur les murs de la pièce 7 est en rapport avec la nouvelle disposition de la salle et son intégration au centre monumental, à l'époque augustéenne. L'élément essentiel est la création d'une estrade installée au fond de la salle. Cette nouvelle disposition conditionne alors la décoration de la pièce. Le décor de l'estrade est aménagé comme un mur de *podium* avec des éléments décoratifs réels (les moulures de base et de couronnement) et imités par la peinture (placage de marbre). Elle détermine également la décoration des murs latéraux: les pilastres donnant l'illusion de véritables architectures. Tout répond à la volonté de mettre en scène ou, pour mieux dire, de mettre en perspective architecturale les éléments disposés sur l'estrade qu'on ne peut qu'imaginer mais qui étaient vraisemblablement des statues (en marbre ou en bronze, car on a des vestiges des deux types) (Abb. 8).

Le décor de la pièce 8 reprend un schéma bien connu de panneaux rouges à triple filet d'encadrement intérieur. Cependant, l'originalité vient ici de la présence de socles en calcaire situés à l'emplacement des

[24] Souq 1990, 95.
[25] Dedet – Salles 1981, 12.
[26] Donnée inédite fournie par I. Bermond (S.R.A. Languedoc-Roussillon).
[27] Sabrié 1998, 26–28.

inter-panneaux et dont on a pu supposer avec une certaine vraisemblance qu'ils supportaient des piliers en gaine d'Hermès, en pierre, qui faisaient ainsi office d'inter-panneaux (Abb. 9).

Dans un cas comme dans l'autre, le décor s'adapte à l'organisation architecturale interne de la pièce, laquelle répond à une fonction bien précise, puisqu'il s'agit, pour la pièce 7, d'une exèdre où devaient être exposées des statues des membres de la famille impériale ou des notables de la cité et, pour la pièce 8, d'une salle réservée aux affranchis et dont les murs étaient décorés de gaines d'Hermès qui constituent autant d'hommages à leurs patrons.

Fonction des pièces dans les espaces privés

Parmi les décors trouvés dans les espaces privés, très peu ont pu être associés à une pièce particulière. En ce qui concerne les décors à fond blanc, toute relation entre la présence du décor et la fonction de la pièce s'avère impossible. Quelques rapprochements peuvent cependant être tentés entre les décors à fond rouge, vert, jaune et à imitation de placage de pierre et les pièces identifiées soit comme des salles de réception soit des *cubicula*. Ces pièces ont pour point commun d'avoir des sols en revêtements durs (terrazzo ou mosaïque). Les salles de réception présentent une superficie plus importante que les *cubicula*, mais c'est souvent la richesse du pavement qui permet de les identifier comme telles. Leurs décors pariétaux sont parfois plus luxueux (traitement de surface, finesse du décor etc.). Les pavements peuvent présenter des particularités, comme l'absence de motif, qui matérialise un espace réservé pour le *triclinium*. Dans les *cubicula*, l'emplacement du lit est parfois matérialisé par un décor spécifique. Ainsi, le décor à fond jaune de la pièce 12 dans la maison 9 à *Villa Roma*, présente un panneau plus large, interprété par M. Sabrié, comme l'emplacement du lit[28]. Mais l'exemple le plus caractéristique est celui de la pièce 1 de l'*oppidum* de Serre de Brienne à Brignon, où deux alcôves sont aménagées pour les lits[29].

Il est bien visible, malgré tout, que les décors muraux ne suffisent pas, à eux seuls, à définir la fonction des pièces. Il est nécessaire de croiser les informations qu'ils apportent avec d'autres données (architecture, mobilier etc.). C'est justement la raison pour laquelle l'étude des peintures ne peut être dissociée des espaces dans lesquels elles se trouvent.

Conclusion

Cette première synthèse sur les peintures du territoire de la cité antique de Nîmes a permis de repérer des évolutions et certaines particularités, comme celles des couleurs de décors à panneaux et inter-panneaux. Les premiers décors de ce type (apparus au début du Ier s. ap. J.-C.) sont soit à fond rouge, inter-panneaux noirs et zone inférieure noire, soit à fond blanc, inter-panneaux rouge et zone inférieure rouge. Ce n'est qu'à partir du milieu du Ier s. ap. J.-C. que les décors vont se diversifier avec des fonds jaunes ou verts et surtout des couleurs variées pour les zones inférieures. En revanche, il semble difficile de caractériser la nature des pièces par le seul schéma décoratif, celui-ci s'adaptant à des espaces de fonction diverse. C'est l'étude de la peinture dans son contexte qui permet d'avancer l'hypothèse d'une fonction. Ainsi dans les espaces publics, le décor peut servir à mettre en évidence certains espaces alors que dans les espaces privés c'est plutôt l'architecture et l'aménagement des pièces qui caractérisent la fonction.

Enfin, les premiers résultats qu'on peut tirer de l'analyse de la répartition géographique des décors incite à la prudence: la quasi absence de schémas décoratifs postérieurs au début du Ier s. ap. J.-C. ailleurs qu'à Nîmes même ne saurait en effet, à elle seule, être interprétée comme le reflet d'un mouvement de population qui abandonnerait progressivement les agglomérations secondaires au profit de la capitale qui se développe alors très largement.

[28] Sabrié 1998, 40.
[29] Sabrié – Demore 1991, notice 30; 74.

Bibliographie

Boislève *et al.* 2011a — J. Boislève – J.-Y. Breuil – B. Houix – O. Vauxion, Mosaïque et peintures d'un quartier de Nemausus. Les fouilles du parking Jean-Jaurès à Nîmes (Gard), in: Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge, Actes du colloque international Université de Toulouse II, Le Mirail 9–12 Octobre 2008, Aquitania suppl. 20 (Pessac 2011) 33–48.

Boislève *et al.* 2011b — J. Boislève – J.-Y. Breuil – P. Cayn – B. Houix – O. Vauxion, Architecture et décor d'une domus dans le quartier sud-ouest de Nîmes durant le Haut-Empire. La fouille du parking Jean-Jaurès, îlot G, in: Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge, Actes du colloque international Université de Toulouse II, Le Mirail 9–12 Octobre 2008, Aquitania suppl. 20 (Pessac 2011) 49–66.

Darde 1990 — D. Darde (dir.), Archéologie à Nîmes. 1950–1990 Bilan de 40 ans de recherches, Musée archéologique de Nîmes (Nîmes 1990).

Dedet – Salles 1981 — B. Dedet – J. Salles, Aux origines d'Alès. Recherche sur l'oppidum de l'Ermitage, Gard (Ve et Ier siècle av. J.-C.), École antique de Nîmes, Bulletin annuel 16, 1981, 5–67.

Sabrié – Demore 1991 — M. Sabrié – M. Demore, Peinture romaines à Narbonne. Décorations murales de l'antique province de Narbonnaise, catalogue d'exposition (Narbonne 1991) 83.

Sabrié – Sabrié 1998 — M. Sabrié – R. Sabrié, Les peintures murales de «Villa Roma» à Nîmes (Gard), RANarb 31, 1998, 13–73.

Sabrié *et al.* 1984 — M. Sabrié – R. Sabrié – B. Dedet, Une peinture romaine sur l'oppidum de Vié-Cioutat à Mons-Monteils (Gard), DocAMerid 7, 1984, 149–154.

Sabrié *et al.* 1996 — M. Sabrié – R. Sabrié – J.-C. Richard, Peintures murales de Murviel-lès-Montpellier, Archéologie en Languedoc 2, 1996, 73–81.

Souq 1990 — F. Souq, Les fouilles du Serres de Brienne à Brignon (Gard), Bulletin de l'École Antique de Nîmes 22, 1990.

Thollard *et al.* 2011 — P. Thollard – O. Vauxion – G. Vincent – A.-G. Magdinier, Le décor du centre monumental de l'agglomération du Castellas à Murviel-lès-Montpellier (Hérault), in: Décor et architecture en Gaule. Entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge, Actes du colloque international Université de Toulouse II, Le Mirail 9–12 Octobre 2008, Aquitania suppl. 20 (Pessac 2011) 17–31.

Vauxion 2010 — O. Vauxion, Les enduits peints du site «les Terriers» à Villevieille (Gard), in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 Settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 845–848.

Abbildungen

Abb. 1: Carte du territoire de la cité de Nîmes (DAO: © CNRS-CRA J.-L. Fiches, M. Sintès-Aïoutz)

Abb. 2: Graphique de l'état de conservation des décors (O. Vauxion)

Abb. 3: Parking Jean-Jaurès, pièce 8216, mur est. Restitution hypothétique du décor (relevés J. Boislève et O. Vauxion. Restitution-DAO: J. Boislève, INRAP)

Abb. 4: Vié-Cioutat, restitution graphique de la plinthe et de la zone moyenne de la paroi (Sabrié *et al.* 1984, 151 fig. 3)

Abb. 5: Parking Jean-Jaurès, pièce 3497, mur MR 3539. Restitution hypothétique du décor (Boisleve *et al.* 2011a, 45 fig. 11)

Abb. 6: *Villa Roma*, Maison 1, décor du mur MR09 (Sabrié 1998, 19 fig. 4)

Abb. 7: Carte de répartition des schémas décoratifs sur le territoire de Nîmes (DAO fond de carte: © CNRS-CRA J.-L. Fiches, M. Sintès-Aïoutz, DAO légende peinture: O. Vauxion)

Abb. 8: Murviel-lès-Montpellier, pièce 7, restitution partielle du décor (G. Chapelin, O. Vauxion)

Abb. 9: Murviel-lès-Montpelier, pièce 8, restitution du décor (G. Chapelin, P. Thollard, O. Vauxion)

Abb. 10: *Villa Roma*, bâtiment public, peinture aux Guirlandes, mur MR 04 (Sabrié 1998, 27 fig. 18)

Ophélie Vauxion
Université Paul Valéry-Montpellier III
UMR 5140 / équipe TESAM
F – 34000 Montpellier

Dominique Heckenbenner – Magali Mondy – Morgane Thorel

Quelques réflexions sur les enduits peints découverts sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques, entre «style d'époque» et «style local»

(Taf. XCI–XCIV, Abb. 1–10)

Abstract

Das kollektive Forschungsprojekt mit dem Titel «les enduits peints gallo-romains sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques» hat in den vergangenen drei Jahren seinen Datenbestand auf über 120 Fundensemble erweitert. Einige von diesen, darunter insbesondere die bei jüngsten Präventivgrabungen zu Tage geförderten, zeichnen sich durch ihren gut datierbaren archäologischen Kontext aus. Dadurch ist es heute möglich, einige Hypothesen zur Entwicklung der Wandmalerei dieses Teils Galliens vom 1. bis 3. Jh. zwischen Zeitstil und Lokalstil auszuarbeiten.

In Metz datiert die Mehrzahl der großen Fundensembles ins 1. und frühe 2. Jh. (Fundplätze Rue Marchant, Îlot Turmel, Chambre des Métiers) und zeigt klare Charakteristika eines Zeitstils (insbesondere Dekore etwa mit Kandelabern oder Marmorimitationen u.a.). Eine kleinere Anzahl, speziell die in villas-Saint-Ulrich entdeckten Wandmalereien, verraten zwar gewisse Züge der Periode, in der sie realisiert wurden, offenbaren aber zugleich deutliche Variationen. Im 2. Jh. ist die Existenz bedeutender lokaler Werkstätten bezeugt durch die bemalten Putze der Thermen der Villen von Damblain und Andilly-en-Bassigny. Das Überdauern – oder die Adaption – von bereits früh belegten Dekoren konnte mehrmals besonders herausgestellt werden. Die Wandmalereien im schematischen Dekor mit Kandelabern und Blütenstäben vor monochromen Hintergründen aus einer *domus* in Metz (rue de la Pierre Hardie) können aus dem archäologischen Kontext heraus als einzige Beispiele an den Beginn des 3. Jhs. datiert werden. Noch etwas später (in der zweiten Hälfte des 3. Jhs.) beziehen Malereien mit architektonischem Dekor und figürlichen Szenen aus der *villa* von Liéhon ihre Inspiration aus den ältesten Malereien und etablieren eine neue Synthese.

I. Metz, Rue Marchant (Moselle):
Un ensemble se referant a des modeles rhodaniens

Le premier exemple concerne un ensemble d'enduits peints découverts dans la pièce 1, paroi sud-ouest d'une *domus* de Metz-*Divodurum,* occupée de 30 à 60 après notre ère (Abb. 1)[1].

La zone inférieure présente une alternance de compartiments roses finement mouchetés et de compartiments rose marbré. Au-dessus d'un podium, se développent de larges panneaux noirs et un inter-panneau rouge décoré par un candélabre à hampe lisse de couleur verte portant une ombre marron. Le pied est muni de roulettes. Des galons brodés de cœurs et points marquent la séparation entre les panneaux. Quelques ensembles fragmentaires mis au jour à proximité de cette pièce attestent que d'autres espaces étaient décorés par des motifs analogues (Abb. 2).

Ce décor se réfère à des modèles en vogue notamment en Narbonnaise et particulièrement dans la vallée du Rhône (Lyon, Vienne, Genève), durant la première moitié du I[er] siècle après J.-C.

[1] Heckenbenner – Périchon 1987, 181–185; Heckenbenner 2010a.

Ainsi le candélabre à roulettes présent à Saint-Romain-en-Gal, sous la maison des Dieux Océan[2], décor II, état 1, à Lyon, rue des Farges, maison B2 bis[3], à Vienne place Saint-Pierre[4], mais aussi à Genève, prison Saint-Antoine au début du Ier siècle[5], est souvent, comme à Metz, associé à une zone inférieure mouchetée.

Les galons brodés de cœurs et points, sont très fréquents sur les sites de la Narbonnaise, à Fréjus, par exemple place Formigé, pièce U[6], à Ruscino, maison 3 K21009[7], à Vienne place Saint-Pierre[8], dans la première moitié du Ier siècle mais aussi sur des sites plus septentrionaux comme à Périgueux, cave Pinel[9], mais hors contexte daté.

En revanche, les peintures provenant de la pièce 2 contiguë à la pièce 1, et sans doute contemporaine, offrent un décor fort différent de candélabres à gaines de feuilles et à rubans croisés dont l'aire de diffusion est traditionnellement plus vaste.

Les peintures de la pièce 1 apparaissent donc comme un exemple isolé dans les cités des Leuques et des Médiomatriques. Elles s'apparentent à une série de décors présents surtout dans la partie sud de la Gaule, notamment dans la vallée du Rhône, durant une période relativement courte (première moitié du Ier siècle essentiellement) et pour lors limitée vers le nord. En ce qui concerne le candélabre à roulettes, elles en constitueraient l'exemple le plus septentrional. Se pose donc le problème de l'aire de diffusion de ce type de décor qui avait été attribué à un possible atelier lyonnais[10].

II. Les peintures de la villa de Saint-Ulrich a la fin du Ier siecle

A une centaine de kilomètres à l'est de Metz, dans la villa de Saint-Ulrich, à Dolving (Moselle), un programme décoratif important est mis en place à la fin du Ier siècle. Conforme à la peinture provinciale de cette période, pour ce qui concerne la partition de la paroi, les couleurs et les motifs utilisés, le décor révèle pourtant dans les détails une mise en œuvre originale (Abb. 1).

Les peintures du péristyle et des pièces adjacentes 13, 19, 24 correspondent à la deuxième grande phase d'occupation de la villa (fin du Ier siècle)[11]. Elles ont en commun une partition de paroi identique: plinthe souvent mouchetée et compartiments rouges et noirs, zone médiane présentant une alternance de panneaux et d'inter-panneaux rouges et noirs décorés de candélabres. La zone supérieure est plus ou moins haute en fonction de la hauteur de la pièce[12].

Ces ensembles se rattachent donc à des peintures dont l'aire de diffusion est particulièrement vaste et dont le succès s'est prolongé fort avant dans le IIe siècle, notamment en Gaule Belgique et en Germanie supérieure. On trouve donc peu d'originalité dans ces décors qui ont utilisé généralement les poncifs existants, comme le soulignait déjà H. Eristov lors du colloque d'Avenches en 1986[13].

Les décors du péristyle et de la pièce 19 révèlent cependant quelques particularités locales (Abb. 3). Divers éléments du répertoire iconographique entrent dans la composition des candélabres, aboutissant parfois à un résultat quelque peu éclectique. Certains modèles sont interprétés librement tels les acrotères tournés vers l'intérieur de l'entablement. Enfin, certains décors (notamment des candélabres) semblent avoir été exécutés de manière très personnelle par les artisans. Trois «mains» ont ainsi été identifiées.

[2] Desbat *et al.* 1994, 119–142.
[3] *Idem*, 19–34.
[4] Barbet 2008, fig. 60. 64.
[5] Haldimann *et al.* 1991, 200 f.
[6] Barbet *et al*. 2000, fig. 28.
[7] Sabrié – Demore 1991, 81.
[8] Barbet 1982, 61.
[9] *Idem*, 71.
[10] Le Bot-Helly – Bodolec 1984, 37–39.
[11] Lafon 1984 à 1988; Lafon 2004, 397–410.
[12] Heckenbenner 1985; Heckenbenner 1995, 209–217.
[13] Eristov 1987, 44 f.

Ces «gestes» d'artisans révèlent-ils pour autant la présence d'un style local? Il serait plus prudent de parler d'adaptation ou d'interprétation locale puisque ce n'est pas l'ensemble du décor qui est concerné mais les détails de son exécution.

III. Damblain: une composition inedite et des enduits peints temoins d'un atelier local?

Les thermes de la villa gallo-romaine de Damblain (fouille Inrap[14] 2008 et 2009 sous la responsabilité de K. Boulanger), localisée à la limite entre les départements des Vosges et de la Haute-Marne, ont livré des enduits peints, principalement dans le vestiaire et dans le *frigidarium* (Abb. 1).

L'état actuel de l'étude réalisée sur le mobilier archéologique découvert dans le comblement de cette partie de la villa permet de proposer une construction des thermes entre le milieu du Ier siècle et le milieu du IIe siècle après J.-C.

III.1. Des inter-panneaux pourvus de décors à réseaux

Toutes les observations faites au cours de la fouille, ainsi que les nombreux indices relevés au moment des remontages permettent de proposer une restitution du décor du vestiaire tout à fait originale (Abb. 4): entre des pilastres aménagés dans les angles de la pièce et décorés de cannelures peintes, se développent des inter-panneaux larges d'environ 43 cm pourvus de décors à réseau différents et bien distincts, peints sur fond blanc et parfaitement délimités par des bandeaux[15]. Tous ces décors ayant été mis au jour le long du même mur et dans l'angle nord-est de la pièce, il n'est pas exclu que d'autres motifs, réalisés suivant le même schéma, complètent ce que nous connaissons.

La présence de décors à réseau sur des parois est attestée par de nombreux exemples, dès le Ier siècle de notre ère, en zones inférieure, médiane et supérieure de la paroi. Ils peuvent donc recouvrir les murs sur de grandes surfaces, lorsque sont associées les zones médianes et supérieures, combinaison la plus répandue[16], illustrée notamment par la pièce B de la maison III du Clos de la Lombarde à Narbonne[17] datée de la fin du IIe siècle, début du IIIe siècle. Dans le *frigidarium* de Hölstein, daté de la fin du IIe siècle, début du IIIe siècle[18], c'est la zone supérieure qui a été privilégiée pour restituer le réseau en une large bande horizontale. Mais, dans la plupart des cas, bien que les archéologues ne disposent d'aucun élément permettant de connaître la localisation de ce type de décor sur l'élévation, la tendance est souvent, peut-être à tort, de les attribuer à un plafond.

Or, les peintures de Damblain ouvrent de nouvelles possibilités et engagent donc à la prudence. Car dans le vestiaire, le peintre s'est approprié cette zone étroite de la paroi qu'est l'inter-panneau en la dotant d'un décor tapissant, créant ainsi, d'une part, une nouvelle variation dans la gamme des inter-panneaux, et témoignant, d'autre part, d'une nouvelle application du décor à réseau à un emplacement pour l'heure, non répertorié.

Si la place de ces trois décors à réseau sur le mur est indéniablement originale, leurs schémas sont en revanche très largement répandus et connus depuis longtemps: de type 26f pour le premier, 26a pour le second, et une nouvelle variante du type 15 pour le troisième, selon l'essai de terminologie des décors à réseau établi par le CEPMR de Soissons[19].

Le premier décor (26f) présente une composition linéaire en réseau orthogonal, formé sur la largeur, de deux octogones jaunes irréguliers adjacents à quatre côtés concaves, déterminant un cercle vert central et deux demi-cercles verts en bordure reliés entre eux par des filets jaunes rehaussés de rouge. Les cercles et les demi-cercles verts accueillent en leur centre des fleurons respectivement à quatre pétales trilobés verts ou

[14] Boulanger *et al*. 2012.
[15] Mondy *et al.* 2011b.
[16] Formoso 2006, 88.
[17] Sabrié 1996, 216–221 fig. 34.
[18] Kapossy 1966, fig.10–15.
[19] Barbet *et al.* 1997.

à un pétale trilobé vert ou jaune, peints en alternance contre les bandeaux des bordures. La composition présentait au minimum six cercles verts dans sa longueur.

Le deuxième décor se définit, également, par une composition linéaire à réseau orthogonal formée sur la largeur de deux carrés jaunes sur la pointe, et de deux demi-carrés sur les bords reliés entre eux par des traits rouges aux angles. Ils déterminent ainsi des octogones rouges et jaunes au nombre de trois dans la largeur.

Enfin, le troisième décor se compose d'un quadrillage droit déterminé par quatre palmettes vertes trilobées aux extrémités et quadrilobées au centre, reliées entre elles par quatre points jaunes irréguliers. Il s'agit également d'une composition linéaire à réseau dont le décor se rapproche du type 15, sans pour autant trouver d'exemple lui ressemblant. Il constitue de ce fait une nouvelle variante dans le corpus des décors à réseau.

III.2. Des enduits peints témoins d'un atelier?

Parmi ces trois décors, le premier (26f) comporte des traits communs avec celui du plafond de la villa d'Andilly-en-Bassigny en Haute-Marne[20], lui-même, analogue à un fragment d'un réseau découvert à Bliesbruck (Moselle). Bien que leurs couleurs varient quelque peu, ils sont pourvus d'une composition de même type, mêlant des motifs simples à un choix restreint des couleurs. La proximité géographique des peintures de Damblain et de celles d'Andilly-en-Bassigny n'est sans doute pas étrangère à cette parenté. Malheureusement, la datation des peintures d'Andilly-en-Bassigny reste très incertaine.

Par ailleurs, il faut noter que la recette de fabrication des mortiers de ces deux peintures est très proche[21], ce qui permettrait d'envisager l'existence d'un atelier aux confins de la cité des Leuques dont les modèles auraient pu être reproduits bien plus au nord à Bliesbruck.

Ainsi, les peintures de Damblain sont extrêmement originales et restent, de ce fait, difficiles à classer dans le corpus des peintures murales de la Gaule. Si la parenté du premier décor à réseau de Damblain avec celui d'Andilly-en-Bassigny et celui de Bliesbruck est confondante au point d'y voir la main d'un même peintre ou d'un même atelier, il est aussi le témoin d'une originalité propre à cette villa, loin de toute tendance reconnue jusqu'à présent. Car, bien que le schéma traditionnel de la structuration de la paroi soit respecté, le peintre a appliqué un décor, qui, dans l'état actuel des découvertes, n'a jamais occupé l'espace déterminé par un inter-panneau. Les peintures du vestiaire de Damblain offrent donc une nouvelle synthèse en adaptant le décor à réseau au fort pouvoir ornemental à des bandes de séparation qui permettent de rythmer la paroi, proposant ainsi un modèle inédit.

IV. Metz, Rue de la Pierre Hardie: decors schematiques sur fonds rouges et blancs

Revenons à Metz où une importante *domus,* fouillée rue de la Pierre Hardie, avait été construite à la fin du IIe siècle et occupée jusqu'aux années 250–260 après notre ère (Abb. 1)[22].

Les deux ensembles d'enduits peints présentés ici ont été mis au jour de part et d'autre d'un mur en terre, assurant la séparation entre une pièce décorée d'une mosaïque (pièce 2) et un espace au sol en béton.

IV.1. La pièce à mosaïque: décors de hampes à fleurons sur panneaux rouges monochromes[23]

La peinture murale de cette pièce appartient à l'état 2 de la *domus*, contemporain de la mosaïque attribuée à un atelier trévire de l'époque sévérienne. La zone inférieure se compose de piédestaux schématiques de couleur noire qui déterminent des compartiments rouge bordeaux bordés d'une bande vert clair. La zone

[20] Zeyer 1984, 67–75.
[21] Coutelas 2010.
[22] Gébus 1998.
[23] Heckenbenner 2010b.

médiane à fond rouge offre une alternance de panneaux et d'inter-panneaux décorés de hampes à fleurons bleus et blancs régulièrement disposés. La zone supérieure rouge présente des panneaux et des inter-panneaux séparés les uns des autres par une bande bleue et des filets blancs (Abb. 6).

IV.2. La pièce 1: candélabres végétalisés sur fond blanc

Cet ensemble correspond à l'ultime réfection des parois de la pièce. Sa réalisation serait donc quelque peu postérieure à celle des enduits peints de la pièce 2. Toutefois, les deux peintures murales ont coexisté lors de la dernière phase d'occupation de la *domus* au III^e siècle.

La zone inférieure, se compose d'une succession de panneaux et d'inter-panneaux à fond blanc décorés de bandes, de guirlandes et de rubans noués de couleur rouge. La zone médiane présente une composition de panneaux et d'inter-panneaux délimités par des bandes et filets rouges sur fond blanc. Les inter-panneaux sont ornés d'un candélabre végétalisé vert, jaune et rouge (Abb. 5).

IV. 3. Des peintures du III^e siècle se réfèrent en partie à des courants plus anciens

Ces deux ensembles, bien qu'ils ne soient pas parfaitement contemporains et malgré la différence de couleurs utilisées, manifestent le même goût pour la sobriété et le schématisme du décor, tout en témoignant d'un indéniable raffinement. Ils se réfèrent en partie à des courants de la deuxième moitié du II^e siècle.

L'organisation de la zone inférieure en compartiments séparés par des piédestaux évoque des modèles beaucoup plus anciens tels que les peintures de la rue Paul Deviolaine à Soissons, pièce XIII[24]. La différence majeure réside cependant dans le schématisme particulièrement poussé du décor. Le motif de fleuron, certes connu dans tout l'Empire romain au II^e siècle, est ici peint en bleu, souligné par une ombre et réalisé sur un fond rouge parfaitement lissé, relativement peu courant à cette période.

Dans la pièce 2, tant pour les guirlandes que pour les candélabres végétalisés, nous sommes en présence de décors à fond blanc pour lesquels les comparaisons ne manquent pas. Citons les peintures de Chartres, place des Epars, pièce 7[25], du Faubourg Guillaume[26], de pavillon de Genainville, salles 6, 9 et couloir[27], de Paris, rue Amyot[28], mais aussi de Bern-Bümpliz[29], ensembles en général datés du II^e siècle, voire du début du III^e siècle.

A l'échelle messine, et sur les territoires des Médiomatriques et des Leuques, les enduits peints que l'on connaît pour la fin du II^e et le III^e siècles semblent pour l'instant bien différents de ceux de la rue de la Pierre Hardie. Se référant à des modes picturales souvent considérées comme plus précoces, ces peintures attestent que certains courants, tels les peintures à fond blanc et à fond rouge, bandes linéaires et décors floraux et végétaux schématiques perdurent durant une bonne partie du III^e siècle. Il est encore prématuré d'affirmer qu'il s'agit d'un style de décor propre à la ville de Metz, faute de comparaisons pertinentes.

V. Les imitations de roches décoratives a Metz: illustration d'un repertoire en vogue du I^er au III^e siecles

V.1. Rue Marchant

La zone inférieure du décor de la rue Marchant, déjà évoquée auparavant, est le plus ancien témoin du goût précoce des Gallo-romains pour les imitations de roches décoratives sur le territoire lorrain. Cette zone fait alterner des compartiment roses mouchetés de rose foncé et de noir, qui évoquent peut-être le grès rose

24 Defente 1991, 245.
25 Allag – Joly 1995, 178–180.
26 Allag – Joly 1995, 73.
27 Nunes Pedroso 1979, fig. 9.
28 Eristov – Vaugiraud 1985, 299–313.
29 Drack 1986, 40.

vosgien, et des compartiments roses veinés obliquement de blanc (Abb. 2). Cette alternance de deux roches différentes ne semble pas exister dans le corpus des décors rhodaniens plus précoces auquel le décor de la rue Marchant a été confronté. Cette zone inférieure pourrait donc illustrer un état antérieur à une évolution qui s'opère vraisemblablement dans la région au cours de la deuxième moitié du Ier siècle et qui va progressivement reléguer en plinthe le mouchetis, procédé économique de réalisation d'une imitation de roche. Quant aux imitations de marbres veinés qui témoignent d'une réalisation plus soignée, on ne les retrouve à Metz que bien plus tard dans les peintures de l'îlot Turmel. Ce décor constitue donc un jalon chronologique important dans l'étude des imitations de roche que ce soit en Lorraine comme en Gaule romaine.

V.2. L'îlot Turmel[30]

Quant à l'ensemble 1 découvert en 2001 à Metz sur le site de l'îlot Turmel (fouille Afan de 2001, sous la responsabilité de F. Gama), il est caractéristique d'un goût plus tardif pour les imitations de roches, et en particulier celles d'*opus sectile*, mêlées à des architectures qui connaît un succès prolongé dans l'espace gallo-romain sans pour autant évoluer vers des particularités locales. Ce décor a été daté archéologiquement entre le IIe et le IIIe siècle. Il se compose d'une première zone imitant de manière continue la brèche verte de Thessalie et d'une seconde zone imitant un *opus sectile* dans lequel alternent pilastres bichromes et panneaux formés par l'incrustation d'une plaque de marbre fictive dans une autre, de façon à créer un contraste chromatique (Abb. 7).

Nous savons grâce au fragment-clé que constitue le chapiteau de type composite que le décor était entièrement marmoréen. En revanche, nous ignorons pour le moment s'il s'agit d'une zone inférieure monumentale ou d'une zone inférieure accompagnant à l'origine un décor principal.

Cet ensemble offre une bonne illustration d'un courant somptueux et monumental bien qu'il fasse l'objet en l'état actuel de nos connaissances d'un corpus très restreint. Les décors qui s'en rapprochent le plus sont ceux de la pièce RE de la *villa* d'Escolives-Sainte-Camille (Yonne)[31] et surtout de la pièce 1 (état 3) de la *domus* I de l'enclos des Chartreux à Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône)[32] qui sont datés stylistiquement de la même période (respectivement du milieu et de la deuxième moitié du IIe siècle).

V.3. L'îlot Sainte-Chrétienne

Toujours à Metz, deux ensembles d'imitations de marbres ont été mis au jour à la fin de l'année 2009 sur le site Sainte-Chrétienne (fouille Inrap de 2009, sous la responsabilité de S. Augry). Les décors ont pu être datés archéologiquement du IIIe siècle. Ils témoignent eux aussi de la pérennité des décors marmoréens imitant à la fois des *sectilia*, selon toute vraisemblance, pour le décor trouvé en remblai et de simples placages pour celui trouvé *in situ* (Abb. 8 et 9). A propos de ce dernier décor, nous proposons de rapprocher le marbre évoqué au pavonazzetto d'Iscehisar-Dokimeion, dénommé dans l'Antiquité *marmor phrygium* ou *synnadicum*[33]. En revanche, il a été représenté de façon certaine dans le décor de l'îlot Turmel.

V.4. Une succession de courant stylistiques

Il n'est donc pas possible de parler de modes décoratives concernant les imitations de roches, avec le caractère éphémère que cela implique, mais d'une succession de courants stylistiques qui, au cours du temps, s'additionnent de manière à former un répertoire décoratif toujours plus riche en démultipliant les possibilités de décors. Nous pouvons donc avancer que le corpus des imitations de roches décoratives étudié par le Projet Collectif de Recherche s'inscrit complètement, dans l'état actuel de nos connaissances, dans la sphère gallo-romaine[34]. Aucun style local ne semble s'affirmer au cours de toute la période considérée.

[30] Heckenbenner *et al.* 2011; Thorel 2010.
[31] Barbet *et al.* 2003, fig. 8. 9; 63.
[32] Carrion-Masgrau 1995, 79 fig. 2.
[33] Pour retrouver l'analyse complète de ce décor voir Mondy *et al.* 2011a (à paraître).
[34] Thorel 2011, 497.

VI. Liéhon: des peintures du milieu du III^e siecle qui cherchent leur inspiration dans des peintures plus anciennes et offrent une nouvelle synthese

Enfin, le dernier exemple concerne des plaques d'enduits peints préservées à la base des murs de la *villa* de Liéhon (fouille Inrap de 2003, sous la responsabilité de J.-D. Laffite)[35], parfaitement datées par le contexte archéologique du milieu du III^e siècle. Ces peintures appartiennent à trois pièces des appartements sud-est de la *villa* communiquant entre elles par des portes (Abb. 1).

L'architecture fictive tient une place prépondérante dans la composition générale des parois de ces pièces[36]. C'est tout du moins ce que permettent d'en déduire les peintures conservées sur la zone inférieure de la pièce 2004, où est conservé un podium fictif présentant des rentrants et des saillants, les premiers servant de cadres à des scènes figurées et les seconds correspondant aux bases massives des colonnes. La pièce 2003 compte, quant à elle, non seulement des piédestaux en zone inférieure, mais également des éléments de l'élévation, essentiellement représentée par des fragments appartenant à un pilastre et à un soffite à caissons. Enfin, la pièce 2006 est décorée d'une pergola composée de fines colonnettes surmontant une balustrade et ouvrant sur un jardin où prédomine le bleu du ciel.

VI.1. La partition architecturale de la paroi: référence à des modèles plus anciens

Bien que les éléments qui constituent ces architectures soient schématiques, il transparaît une volonté très nette de suggérer un trompe-l'œil mettant en scène des plans différents (Abb. 10).

La structuration architecturale de ces décors permet de les intégrer à un groupe de peintures où cette tendance, amorcée dans le courant du I^er siècle à Mercin-et-Vaux, le Quinconce[37], s'affirme sur les peintures de l'exèdre de Pully (Vaud, Suisse), datées de la première moitié du II^e siècle[38], sur celles de la salle XIII de Soissons, rue Paul-Deviolaine, datées du début du II^e siècle[39] ou encore plus tardivement sur celles de Douvres, datées de la fin du II^e siècle-début du III^e siècle[40]et sur de celles de Reims, rue des Capucins, datées du début du III^e siècle[41].

Ainsi, les peintures de Liéhon, mises en œuvre au milieu du III^e siècle, constituent-elles une résurgence tardive de l'architecture fictive à rendu illusionniste déjà en vogue à l'époque sévérienne dans les provinces de la Gaule.

VI.2. Les munera: exemples tardifs d'une thématique en vogue au II^e siècle

En ce qui concerne les trois scènes conservées entre les bases de colonnes de la pièce 2004, il s'agit d'une iconographie des jeux en vogue au II^e siècle et que l'on trouve reproduite à différents endroits de la paroi, en zone inférieure et sur le couronnement de la zone médiane comme par exemple à la Croisille-sur-Briance dont les peintures sont datées de la deuxième moitié du II^e siècle[42], ou au centre des panneaux principaux comme à Yvonand-Mordagne[43]. Après Beaumont-sur-Oise (début du III^e siècle), les *munera* de Liéhon constituent l'exemple le plus tardif du genre[44].

A Liéhon, ces scènes sont peintes en zone inférieure sur les prédelles du podium, entre les bases de colonnes et sur un fond blanc. Pour ces différentes raisons, ces peintures rappellent celles de l'exèdre de Pully datées de la première moitié du II^e siècle, peintes sur les prédelles entre des piédestaux, qui par ailleurs, portent des couleurs analogues.

---

35 Mondy 2005.
36 Mondy *et al*. 2010.
37 Barbet 2008, 172.
38 Drack 1986, Taf. 5; Fuchs 1989, 99.
39 Defente 1987, 167–180.
40 Ling 1985, 30.
41 Barbet *et al*., 2008, 286.
42 Dumasy 1984, 13 f.
43 Dubois 1996, 112–222.
44 Eristov *et al*. 2002, 187–224.

Le panneau 1 de la peinture de Liéhon qui oppose un *venator* à une sauterelle ne manque pas, également, de rappeler les peintures à connotation burlesque du cryptoportique de Meikirch (Berne, Suisse), datées de la fin du II^e ou du début du III^e siècle[45], peintes, comme à Liéhon et à Pully, sur un fond blanc en zone inférieure de la paroi.

Enfin, les peintures de Liéhon se distinguent des représentations connues à la même époque où sont privilégiées des compositions de grande envergure d'imitations d'*opus sectile* liées à des scènes figurées de grande ampleur comme à Montcy-Saint-Pierre (commune de Charleville-Mézières)[46], à Chartres[47], à Lisieux[48] et à Boult-sur-Suippe[49]. Leur schéma décoratif n'est cependant pas isolé puisque des exemples du III^e siècle de structures architecturées en zone inférieure comme à Reims[50] et des exemples de scènes de jeux d'amphithéâtre comme à Beaumont-sur-Oise sont répertoriés.

Toutefois, les peintures de Liéhon semblent indéniablement faire référence à des modèles plus anciens localisés plus à l'est, chez les Helvètes, au sud de la Germanie supérieure, précisément à Pully et à Meikirch.

Conclusion

Ce très rapide tour d'horizon ne permet pas à lui seul d'apporter des réponses à la question très complexe de l'appartenance d'un décor à un style donné. Tout au plus peut-on esquisser quelques hypothèses qu'il conviendra de nuancer au fur et à mesure des recherches ultérieures.

En effet, les ensembles archéologiquement datés encore trop peu nombreux dans les provinces romaines ne permettent pas toujours d'établir des comparaisons pertinentes. Aussi nous garderons-nous de systématiser à partir de l'étude d'un ensemble. Si les seuls décors datés de la première moitié du I^er siècle se réfèrent bien à des peintures de cette période mais plus méridionales, les enduits peints de la fin du I^er et du II^e siècle appartiennent à un courant dont l'aire de diffusion se situerait surtout en Gaule Belgique et en Germanie supérieure.

Au II^e et surtout au III^e siècle, semblent coexister les peintures qui suivent des modes bien établies dans les provinces voisines (décors à réseau, décors schématiques), voire dans l'ensemble de la Gaule romaine (imitations de roches) et celles qui sont le fruit d'un travail d'atelier ou qui résultent d'une adaptation de décors antérieurs.

Ces courants provinciaux, pour ce qui nous concerne, plutôt centrés sur la Gaule Belgique et la Germanie, peuvent faire l'objet d'adaptations dans le cadre d'une région, d'une ville, voire d'un lieu. Enfin, le rôle du commanditaire reste certainement un facteur important dont évidemment on ne pourra jamais mesurer l'importance.

Bibliographie

AFPMA — Actes des séminaires de l'AFPMA (Association Française pour la Peinture Murale Antique).

AIPMA — Actes des séminaires de l'AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique).

Allag 1990 — C. Allag, La peinture de Boult-sur-Suippe (Marne). La présentation au musée Saint-Rémi, in: La peinture murale romaine dans les provinces du Nord. Actes du 11^e séminaire de l'AFPMA, Reims 30.4.–1.5. 1988, Revue archéologique de Picardie 1–2 (Amiens 1990) 11 f.

Allag – Batrel 1985 — C. Allag – M. Batrel, Les peintures de Lisieux, in: Les enduits peints gallo-romains dans le Nord de la France. 8^e séminaire de l'AFPMA à Valenciennes 29.–30. 4. 1984, Revue du Nord 267, 1985 (Lille 1984) n. 264, 29–38.

Allag – Joly 1995 — C. Allag – D. Joly, Les peintures murales romaines de Chartres (Eure-et-Loir). Étude de quelques ensembles homogènes, in: Actes des séminaires de l'AFPMA. 12^e et 13^e séminaires annuels de

[45] Fuchs *et al.* 2004.
[46] Barbet 2008, 282–284.
[47] Allag – Joly 1995, 169–187.
[48] Allag – Batrel 1985, 29–38.
[49] Allag 1990, 11 f.
[50] Barbet 2008, 286 f.

l'AFPMA à Aix-en-Provence 28.–30.4. 1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991, 14e colloque de l'AFPMA, 25.–26.9. 1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie 10 (Amiens 1995) 169–186.

Barbet 1982 A. Barbet, La diffusion du IIIe style pompéien en Gaule, Gallia 40, 1982, 53–82.

Barbet 2008 A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008) 392 f.

Barbet *et al.* 1997 A. Barbet – R. Douaud – V. Laniepce, Imitation d'opus sectile et décors à réseau, essai de terminologie, BPeintRom 12, 1997, 5–46.

Barbet *et al.* 2000 A. Barbet – G. Becq – F. Monier – R. Rebuffat, La peinture romaine, fresques de jardin et autre décors de Fréjus (Fréjus 2000).

Barbet *et al.* 2003 A. Barbet – P. Laurent – C. Lepert, Escolives-Sainte-Camille (Yonne). Étude du décor peint, in: C. Allag (dir.), Peinture antique en Bourgogne. Actes du 16e séminaire de l'AFPMA, Auxerre 24–25 octobre 1997, Revue archéologique de l'Est suppl. 21 (Dijon 2003) 62–65.

Boulanger *et al.* 2012 K. Coutelas (dir.), Damblain, Vosges. La cave, la villa à la Nériéde. Un domaine agricole antique – pars urbana et pars rustica – réoccupe au premier Moyen Âge, rapport d'operation archéologique préventive, Inrap, SRA Lorraine, Metz 2012.

Bull.CEPMR Bulletin de liaison du Centre d'Étude de la Peinture Murale Romaine de Soissons.

Carrion-Masgrau 1995 I. Carrion-Masgrau, L'enclos des Chartreux d'Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône), domus I, état 3 et domus III, état 1, dans: Actes des séminaires de l'Association Française de Peintures de Murales Antiques. 12e et 13e séminaires annuels de l'AFPMA à Aix-en-Provence 28.–30.4. 1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991, 14e colloque de l'AFPMA, 25.–26.9. 1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie 10 (Amiens 1995) 77–80.

Coutelas 2010 A. Coutelas, Le support des peintures murales sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques. Le cas du secteur balnéaire de la villa de Damblain (88), in: PCR Lorraine 2007–2010.

Décor et architecture en Gaule 2011
Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Age. Actes du colloque international, université Toulouse II – Le Mirail, 9–12 octobre 2008, Aquitania suppl. 20, Bordeaux (2011).

Defente 1987 D. Defente, Peintures murales romaines à Soissons, in: Pictores per provincias. Actes du 3e Colloque international AIPMA, Avenches 28.–31. août 1986, Cahiers d'archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 167–180.

Defente 1991 D. Defente, Nouvelles trouvailles au Château Albâtre à Soissons, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, 1991, 239–253.

Desbat *et al.* 1984 A. Desbat – M.-N. Baudrand – D. Tavernier – P. Plattier – A. Eyraud, Les fouilles de la rue des Farges à Lyon 1974–1980. Groupe lyonnaise de recherches en archéologie gallo-romaine (Lyon 1984).

Desbat *et al.* 1994 A. Desbat – O. Leblanc – J. L. Prisset, La maison des Dieux Océan à Saint-Romain-en-Gal (Rhône), Gallia suppl. 55, 1994, 119–142.

Drack 1986 W. Drack, Römische Wandmalerei aus der Schweiz (Feldmeilen 1986).

Dubois 1996 Y. Dubois, Venatio et peinture murale romaine à Yvonand-Mordagne (VD), ASchw 19, 1996, 112–122.

Dumasy 1984 F. Dumasy, Les peintures de la villa du Liégeaud à la Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne), in: A. Barbet, Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de Limoges (1980) et Sarrbourg (1981), Publications du Centre Albert Grenier de l'Université de Nancy II, Studia Gallica 1 (Nancy 1984) 13–24.

Eristov 1987 H. Eristov, Les peintures murales provinciales d'époque flavienne, in: Pictores per provincias. Actes du 3e Colloque international AIPMA, Avenches 28.–31. août 1986, Cahiers d'archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 45–55.

Eristov – Vaugiraud 1985 H. Eristov – S. De Vaugiraud, Peintures murales de la rue Amyot à Paris, Cahiers de la Rotonde 8 (Paris 1985).

Eristov *et al.* 2002 H. Eristov – D. Vermeersch – C. Kohlmayer, Beaumont-sur-Oise (95). L'habitat du IIIe siècle et son décor peint au sud du cimetière, zone 18, Revue archéologique du Centre de la France 42, 2002, 187–224.

Formoso 2006 E. Formoso, Les décors à réseau. Des peintures murales surprenantes et méconnues, in: La peinture antique. Des Macédoniens aux Omeyyades, 10 siècles de peintures murales, Dossiers d'Archéologie et sciences des origines 318 (Dijon 2006) 86–89.

Fuchs 1989 M. Fuchs, Peintures romaines dans les collections suisses, BPeintRom 9 (Paris 1989).

Fuchs *et al.* 2004 M. Fuchs – S. Bujard – E. Broillet-Ramjoue, Villa romana. Wandmalereien, in: P. J. Suter – P. André, Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche (Bern 2004) 85–150.

Gébus 1998 L. Gébus et al., Metz, la rue Pierre Hardie. DFS de fouille d'archéologie préventive, SRA Lorraine.

Haldimann *et al.* 1991 M.-A. Haldimann – E. Ramjoué – C. Simon, Les fouilles de la cour de l'ancienne prison de Saint-Antoine. Une vision renouvelée de la Genève antique, ASchw 14, 1991, 194–204.

Heckenbenner 1985 D. Heckenbenner, Peintures murales romaines au Pays de Sarrebourg. Le péristyle de la villa de Saint-Ulrich, Musée du Pays de Sarrebourg 3 mai – 15 septembre 1985 (Sarrebourg 1985).

Heckenbenner 1995 D. Heckenbenner, Espace architectural et peintures murales dans le secteur central de la villa gallo-romaine de Saint-Ulrich, in: Actes des séminaires de l'AFPMA. 12e et 13e séminaires annuels de l'AFPMA à Aix-en-Provence 28.–30.4. 1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991, 16e colloque de l'AFPMA, 25.–26.9. 1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie 10 (Amiens 1995) 209–217.

Heckenbenner 2010a D. Heckenbenner, Metz-Rue Marchant, in: PCR Lorraine 2007–2010.

Heckenbenner 2010b D. Heckenbenner, Metz-Pierre Hardie, in: PCR Lorraine 2007–2010.

Heckenbenner – Périchon 1987 D. Heckenbenner – D. Perichon, Peintures murales de la rue Marchant à Metz, in: Pictores per provincias. Actes du 3e Colloque international AIPMA, Avenches 28.–31. août 1986, Cahiers d'archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 181–185.

Heckenbenner *et al*. 2011 D. Heckenbenner – M. Mondy – M. Frenzel – K. Boulanger, Enduits peints et espaces architecturaux en milieu urbain et rural chez les Médiomatriques, in: Décor et architecture en Gaule 2011, 553–565.

Kapossy 1966 B. Kapossy, Römische Wandmalereien aus Münsingen und Hölstein (Berne 1966).

Lafon 1984 X. Lafon, Dolving-Saint-Ulrich (villa n.1), rapport de fouille 1984.

Lafon 1985 X. Lafon, Dolving-Saint-Ulrich (villa n.1), rapport de fouille 1985.

Lafon 1986 X. Lafon, Dolving-Saint-Ulrich (villa n.1), rapport de fouille 1986.

Lafon 1987 X. Lafon, Dolving-Saint-Ulrich (villa n.1), rapport de fouille 1987.

Lafon 1988 X. Lafon, Dolving-Saint-Ulrich (villa n.1), rapport de fouille 1988.

Lafon 2004 X. Lafon, Notice Dolving-Saint-Ulrich, CAG Moselle 57/1, Académie des Inscriptions et Belles Lettres (Paris 2004) 397–410.

Le Bot-Helly – Bodolec 1984 A. Le Bot-Helly – M.-J. Bodolec, Rhône-Alpes, vers une typologie régionale, dans la peinture romaine, Dossiers d'Archéologie 89, 1984, 35–40.

Ling 1985 R. Ling, Romano-British wall painting, Shire archaeology 42, 1984, 64 f.

Mondy 2005 M. Mondy, Volume IV, Étude des enduits peints, 80 f., 79 planches, in: J.-D. Laffite *et al.* 2005, DFS de fouille d'archéologie préventive, Liéhon (Moselle) «Larry », Aéroport Metz-Nancy Lorraine, X volumes, SRA Lorraine (Metz 2005).

Mondy et *al.* 2010 M. Mondy – K. Kazek – A. Coutelas – D. Heckenbenner – J.-D. Laffite, Liéhon, Larry, in: PCR Lorraine 2007–2010.

Mondy et *al.* 2011a M. Mondy – M. Thorel – S. Augry, Les enduits peints de l'îlot Metz-Sainte-Chrétienne, in: J. Boislève – A. Dardenay – F. Monier, Peintures murales et stucs d'époque romaine, de la fouille au musée, Pictor, collection de l'AFPMA (Bordeaux 2013) 117–130.

Mondy et *al.* 2011b M. Mondy – N. Froeliger – K. Boulanger, Les thermes de la villa de Damblain (Vosges), in: AFPMA 2011, Revue archéologique de l'Est, 217–228.

Nunes Pedroso 1979 R. Nunes Pedroso, Les peintures murales du Pavillon de Genainville, in: Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires 1979. Lyon, Narbonne, Paris, Soissons, Publications du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9 (Dijon 1979) 141–153.

PCR Lorraine 2007–2010 Mondy – Heckenbenner *et al*., Les enduits peints gallo-romains sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques, Résultats de la première triennale 2007–2010 du Projet Collectif de Recherche (inédit).

Sabrié – Sabrié 1996 M. Sabrié – R. Sabrié, Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Peintures murales de la maison III, RANarb 27–28, 1994–1995, 191–251.

Sabrié – Demore 1991 M. Sabrié – M. Demore, Peintures romaines à Narbonne. Décorations murales de l'Antique province de Narbonnaise, Catalogue de l'exposition (Narbonne 1991).

Thorel 2010 M. Thorel, Les imitations de marbres sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques. Quelques réflexions, in: PCR Lorraine 2007–2010.

Thorel 2011 M. Thorel, Le rôle des imitations d'*opus sectile* dans la peinture murale gallo-romaine (deuxième moitié du Ier siècle–fin du IIIe siècle p.C.), in: Décor et architecture en Gaule 2011.

Zeyer 1984 Th. Zeyer, La peinture d'un plafond à Andilly-en-Bassigny (Haute-Marne), in: A. Barbet, Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de Limoges (1980) et Sarrbourg (1981), Publications du Centre Albert Grenier de l'Université de Nancy II. Studia Gallica 1 (Nancy 1984) 67–75.

Abbildungen

Abb. 1: Plan de localisation des sites sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques ainsi que sur l'agglomération antique de Metz-*Divodurum* (I[er] et III[e] siècles)
Abb. 2: Pièce 1 de Metz-Rue Marchant, candélabre à roulettes, soubassement rose moucheté et marbré (DAO: D. Heckenbenner)
Abb. 3: Décor du péristyle 27 de la villa de Saint-Ulrich (Dolving 57), «gestes» d'artisans (cl. D. Heckenbenner)
Abb. 4: Schéma de position des décors du vestiaire des thermes de la villa de Damblain 57 (document et DAO: N. Froeliger, Inrap)
Abb. 5: Schéma de position du décor de la pièce 1 de Metz-Pierre Hardie (dessin K. Boulanger, Inrap, DAO: N. Froeliger, Inrap)
Abb. 6: Schéma de position de l'élévation des décors de la pièce 2 de Metz-Pierre Hardie (dessin K. Boulanger, Inrap, DAO: N. Froeliger, Inrap)
Abb. 7: Schéma de position du décor marmoréen de Metz-îlot Turmel (Document: M. Mondy; DAO: J.-J. Bigot, Inrap)
Abb. 8: Photographie des plaques imitant le Chemtou de Numidie, ensemble 2, Metz-Sainte-Chrétienne (cl. M. Thorel)
Abb. 9: Photographie de la peinture en place, ensemble 1, Metz-Sainte-Chrétienne (cl. M. Mondy); photographie incrustée, fragment de pavonazzetto de Synnada (Phrygie) provenant sans doute du Clos de la Lombarde et présenté au Musée archéologique de Narbonne (cl. R. Sabrié)
Abb. 10: Peintures en place des appartements sud-est de la villa de Liéhon, zone inférieure de la pièce 2004 (en haut) et zone inférieure de la pièce 2003 (en bas) (cl. M. Mondy)

Dominique Heckenbenner
168, rue de général de Gaulle
F – 57560 Saint-Quirin
micou.h@sfr.fr

Magali Mondy
12, rue de Méric
CS 80005
F – 57063 Metz cedex
magali.mondy@inrap.fr

Morgane Thorel
14, rue de la Mésange
F – 57400 Sarrebourg
morganethorel@orange.fr

Julien Boislève – Françoise Labaune-Jean – Catherine Dupont

Les enduits à incrustations de coquillage d'Armorique romaine, analyse d'un style régional du IIIe s. ap. J.-C. (Bretagne, France)

(Taf. XCV–XCVIII, Abb. 1–10)

Abstract

In this paper we intend to present a set of decors specific to the western part of the Lyons province, *i.e.* coatings with shell inlays. Frequently seen in Italy and at other sites in Gaul, these sets are, however, much more numerous in *Aremorica*, presenting specific stylistic and technical traits which indeed constitute a regional group. First they seem to be bare of any materials which are usually present in *opus musivum,* other than shells for their inlays, thus eliminating *tesserae*, Egyptian blue beads, pumice stones and other rocky elements. Only a few decors combine stucco with shell inlays. Otherwise, most coatings use shells to fill up often brightly coloured backgrounds with black contours. The geometric patterns probably indicate grid-motifs. It must be noted that this technique is mostly reserved to decorate ceilings in *thermae.*

The recent discovery of three decors and the re-examination of former findings enabled us to map out all the evidence and to classify the various techniques in use. Here, we shall therefore try to analyse the technique implemented for these decors and the way they were discovered; we shall also consider whether they are an adaptation of the *nymphea* or fountain decorations of 1st century Italy.

The shell analysis completes with what we know of the methods with which the various shells were collected, chosen and implemented. It points to clear choices of certain species and raises the question of their routes of supply: either by trade or by recycling discarded shells after sea-shell meals.

Les fouilles récentes des deux *villae* de Mané-Véchen en Plouhinec (Morbihan) et du Quiou (Côtes-d'Armor) sises sur le territoire armoricain, ont mis au jour des éléments de décors peints utilisant les coquillages. Point de départ de ces recherches, ces fragments nous ont conduits à reprendre l'intégralité de la documentation et du matériel archéologique disponible pour comprendre la place de cet artisanat dans l'architecture et sa filiation dans les styles décoratifs. La détermination spécifique des coquillages permet aussi de savoir comment la matière première «coquille» s'insère dans cette pratique.

I – Les décors italiens, origines et développement de l'*opus musivum*

L'utilisation de coquillages incrustés dans l'enduit est une technique connue en Italie dès la toute fin du IIe siècle av. J.-C. Les coquilles, essentiellement des *Cardium* et des *Murex*, sont alors toujours employées en association avec une multitude d'autres matériaux qu'elles encadrent. Le plus souvent, l'artisan recouvre la paroi de fragments de marbre plus ou moins régulièrement taillés, de pierres ponces (*pumex*), de concrétions calcaires et autres rocailles, de boulettes de bleu égyptien, ou encore de perles, de bâtons ou de fragments de verre. Premiers exemples de mosaïque de paroi, ces composantes de l'ornementation pariétale et de voûtes constituent ce qu'on appelle communément l'*opus musivum*, un type de décor hybride, entre peinture, mosaïque et stuc. Mais, le terme désigne en fait plus simplement la mosaïque de paroi.

Chronologiquement, la grotte de Pâris à San Vittorino près de Tivoli semble être, d'après H. Lavagne[1], le nymphée précurseur de cette technique. Datée de la fin du IIe s. av. J.-C., la mosaïque, qui n'est encore pré-

[1] Lavagne 1973, 219–221.

sente que sous forme de fragments vitreux aux contours mal définis, ne constitue qu'une des composantes du décor, avec la rocaille et les coquillages. Les mêmes caractéristiques se retrouvent ensuite sur les parois et voûtes des nymphées de la *villa* dite de Cicéron à Formies (70–50 av. J.-C.) où les coquillages soulignent des formes géométriques (losanges et rectangles), de Sant'Antonio à Tivoli[2] (50–40 av. J.-C.) et sur le nymphée derrière la Piazza d'Oro (50–40 av. J.-C.), avec, à chaque fois, de simples panneaux rectangulaires, remplis de tesselles ou de rocailles dont les coquillages assurent l'encadrement. Dans le cryptoportique de la *villa* d'Hadrien (40–30 av. J.-C.), le cadre de coquillages s'applique au tapis de rocailles et au médaillon central à mosaïque figurée.

Puis, le procédé se répand assez largement, notamment vers le milieu du Ier s. ap. J.-C. Toujours présents sur la voûte à mosaïque polychrome de la *villa* de Tibère à Sperlonga, les *Cardium* sont toujours répartis en ligne continue, délimitant des champs mosaïqués. Il en va de même dans l'*oecus* de la *Domus Aurea*[3]. L'utilisation du terme *Cardium edule* par les auteurs est à souligner. Ce nom d'espèce correspond à la coque commune dont la taille est comprise entre 20 et 40 mm et ne dépasse pas les 50 mm. Elle est d'ailleurs commercialisée de nos jours pour sa consommation. Son nom latin a été révisé il y a quelques années sous la forme de *Cerastoderma edule*. D'après les observations que nous avons pu faire, cette espèce est souvent confondue avec d'autres coques de plus grandes dimensions ou bucarde appelée sous le genre *Acanthocardia sp.* Les espèces qu'elles regroupent ont des gabarits compris entre 50 et 100 mm et vivent pour la plupart sous le niveau des plus basses marées contrairement à *Cerastoderma edule* accessible sur estran. Toutes ces espèces appartiennent à la famille des *Cardiidae*[4] et l'utilisation du terme *Cardium* peut ainsi représenter plus de dix espèces.

En se généralisant et en quittant les sphères de la cour impériale, l'emploi des coquillages demeure principalement dévolu à l'ornementation des fontaines, nymphées et salles thermales particulièrement bien connues à Rome et Pompéi. L'évocation des grottes naturelles et le rapport évident au contexte aquatique expliquent sans doute cette utilisation privilégiée. Dans ces décors, le rôle des coquillages, essentiellement des grosses coques de la famille des *Cardiidae*, est toutefois toujours limité soit à encadrer les tapis de mosaïques, soit à souligner les lignes de force de l'architecture. On le voit par exemple sur les fontaines de la maison des Savants, sur celles des maisons à la grande Fontaine et à la petite Fontaine, sur le nymphée des thermes suburbains à Pompéi ou encore sur les parois du *triclinium* d'été de la maison de Neptune et Amphitrite à Herculanum. On mentionnera également un exemple en contexte funéraire comme sur le *columbarium* de *Pomponius Hylas*.

II – L'*opus musivum* en Gaule

Alors qu'en Italie ce style semble tomber en désuétude et presque disparaître à partir du IIe s. ap. J.-C., il perdure et connaît même un certain succès dans les provinces.

En Gaule, ces décors à incrustations de coquillages apparaissent aussi sur des ensembles qui associent toujours au minimum tesselles et coquillages et relèvent donc clairement de la mosaïque pariétale ou de voûte. La province de Lyonnaise en a ainsi livré plusieurs exemples. Sur le site d'Asquins-sous-Vézelay[5] (Yonne), la fouille menée en 1895 a révélé le décor à incrustations d'une piscine froide avec un mur percé de trois niches. Il n'en subsiste qu'un unique fragment dans les réserves du musée de Sens. Il présente un double rang de boulettes de bleu égyptien, bordé de part et d'autre d'une ligne de *Littorina*. Au-delà, sur un champ rouge, des *Cardium* alternent avec des tesselles dont ne subsistent que les empreintes. Daté du Ier s. ap. J.-C., il correspond parfaitement au style alors en vogue en Italie et peut-être rapproché d'un autre décor, plus complet, découvert à Saintes[6]. Ce plafond à motifs d'octogones probablement répartis en réseau, associe *Cardiidae*, *Littorina*, boulettes de bleu égyptien, tesselles et rocailles. Outre ces exemples gaulois du Ier s. ap.

[2] Giuliani 1970.
[3] Lavagne 1970.
[4] Hayward – Ryland 2007.
[5] Darmon – Lavagne 1977, 78 f. pl. 53.
[6] Barbet 1981, 68 f.

J.-C., d'autres sites plus tardifs livrent encore quelques incrustations de coquillages limitées à un rôle de bordure, presque toujours réalisée avec le *Cardium* qui est alors plutôt associé à un décor exclusivement composé de tesselles. C'est le cas du décor de Quarré-les-Tombes (Yonne) où la bande de coquillages encadre un champ mosaïqué à motif aquatique, probablement des poissons sur un fond bleu à vert. On retrouve le même type d'ornementation sur le décor de Champvert[7] (Nièvre) où le champ mosaïqué, représentant des poissons et un coquillage, est bordé d'un rang de gros *Cardium* séparés par deux tesselles blanches en motif intercalaire. Le décor est daté de la fin du II[e] ou du début du III[e] siècle. Signalons encore un même type de bordure présenté au musée de Périgueux sur un fragment issu de la fouille ancienne des thermes de la ville[8]. Deux bandes à incrustations de coques sont bordées d'une ligne de tesselles blanches. Entre deux coquillages, on observe deux tesselles blanches pour l'une des bandes et deux boulettes de bleu égyptien pour l'autre. Enfin, notons le décor de la rue de l'Abbé de l'Epée à Paris[9], où les coquillages, toujours des *Cardium* disposés en ligne continue, sont associés à des frises stuquées et participent au riche encadrement d'une scène peinte figurant une *dextrarum iunctio*. D'autres soulignent également des angles saillants dont la place sur la paroi n'a pu être définie précisément (niche, fenêtre?).

Si les exemples de l'emploi de coquillages incrustés sont donc assez nombreux, en Italie mais aussi dans les provinces et notamment en Gaule, ils apparaissent particulièrement nombreux à l'Ouest de la province, en Armorique et présentent des caractéristiques propres qui permettent clairement d'établir une spécificité régionale.

III – L'historique des recherches en Armorique

Repérés dès les enquêtes archéologiques du XVIII[e] siècle, mais surtout avec les premières «fouilles» sur les établissements antiques de Bretagne, dès 1834, les auteurs signalent ces enduits à incrustations, les conservent en partie ou se les échangent comme curiosités. Cependant, ces premières «études» restent souvent succinctes et n'ont pas forcément été retrouvées dans les collections actuelles. D'où une certaine frustration quand un texte mentionne près de deux cents fragments découverts, dont certains à coquillages, dans une des salles thermales de la *villa* de Kerfressec (Morbihan) et que rien n'a été récupéré ni décrit. En cela, les travaux et écrits de J. Miln en 1874–1876 pour le site de Carnac), les Bosseno (Morbihan) font figure d'exception avec un descriptif poussé et des propositions de restitutions qui s'avèrent assez fiables. Toutes ces données vont être reprises régulièrement dans des articles locaux, dans des travaux universitaires, mais aussi dans des inventaires nationaux comme celui d'A. Blanchet en 1913. Elles sont aussi intégrées au *Recueil général des mosaïques de la Gaule Lyonnaise* de J.-P. Darmon[10]. Il note déjà le particularisme de la technique mise en place en Bretagne et considère qu'«il ne s'agit pas ici d'*opus musivum*, ni non plus d'une simple fresque, mais d'une technique particulière inspirée des deux autres et mêlant l'usage de couleurs broyées et l'emploi de petits éléments juxtaposés non pas tesselles, mais coquillages de petite et moyenne dimensions». Cependant à chacune de ces mentions, les auteurs se sont souvent contentés d'un simple inventaire, sans étude poussée, bien souvent sans retourner aux fragments ni remettre en question certaines des propositions de leurs prédécesseurs. Ainsi, à partir de la première étude spécifique de R. Sanquer et Cl. Le Loch[11], l'hypothèse d'associer ces décors au plafond des salles froides des thermes devient la règle sans remise en cause. Si en 1975, ces auteurs raisonnaient sur un ensemble de sept points de découverte, nous obtenons à ce jour, au terme de notre propre recensement, trente-trois lots de proportion et de qualité variables.

[7] Blanchard-Lemée 1975, 124–126.
[8] Fouille de C. Durand, 1886–1889.
[9] Eristov – De Vaugiraud 1994; Eristov 1995.
[10] Darmon 1994.
[11] Sanquer – Le Loch 1975.

IV – La répartition géographique des découvertes, les contextes et la chronologie

Si l'on met de côté deux lots sans provenance, nous disposons, pour le moment, de trente et un ensembles différents pour vingt-trois sites. Géographiquement, ils sont présents en nombre sur le territoire des cités coriosolites, riedones, osismes, vénètes (Abb. 1) et de façon marginale avec une mention chez les Diablintes et une chez les Namnètes. Le report de ces données sur une carte témoigne d'une certaine prédilection pour les installations côtières. Cependant, il convient de nuancer ces inégalités qui traduisent vraisemblablement l'attirance des gallo-romains pour ces espaces géographiques privilégiés, mais aussi celle des archéologues pour y pratiquer leurs fouilles. Il ne faut cependant pas négliger l'idée de proximité des lieux d'approvisionnement en matière première. Toutefois, la présence de points de découverte, plus à l'intérieur des terres, avec des distances de 40 à 60 km par rapport aux côtes, témoigne de l'existence d'un négoce de ces matériaux et de routes commerciales desservant tant les villes établies que les installations rurales plus isolées. L'analyse des coquilles et des espèces sélectionnées montre que les treize espèces rencontrées sur les enduits vivent encore aujourd'hui sur les côtes bretonnes et sont donc le résultat de ramassages locaux.

Malgré une documentation disponible inégalement exploitable suivant l'ancienneté de la fouille, le degré de précision de l'étude et la conservation des fragments en question, le classement de ces données en fonction des contextes de découverte, donne neuf lots issus d'une zone urbaine (un camp militaire, un établissement de thermes publics, trois *insulae*, quatre sans précision), et vingt-deux lots en contexte rural (dont seize dans des thermes privés). La prédilection de ce décor avec les espaces de bain est donc toujours d'actualité, même s'il ne s'agit plus d'une règle exclusive, les exemples récents montrant qu'on les utilise aussi dans des pièces d'habitat. De même, pour les attributions aux salles froides, les sept découvertes en pièces chauffées ou tièdes invalidant la thèse des années 70 d'un décor marqueur des espaces de *frigidarium*.

Quand la datation est validée, les lots principaux correspondent à des habitats d'occupation tardive, postérieurs à la fin du II^e^ siècle ap. J.-C. Les fouilles récentes les livrent dans des remblais de démolition de la fin du III^e^ – IV^e^ siècle ap. J.-C. Il semble vraisemblable de proposer une mode décorative caractéristique du III^e^ siècle de notre ère, plus particulièrement la seconde moitié de ce siècle.

V – Les caractéristiques stylistiques du groupe armoricain

D'un point de vue stylistique, les décors à incrustations de coquillages connus dans l'Ouest présentent, hormis trois ensembles que nous évoquerons en dernier lieu, des caractéristiques similaires qui permettent de cerner les grandes lignes d'un style décoratif défini par des codes picturaux qui lui sont propres. Nous proposons dès lors de parler de «style armoricain à incrustations de coquillages» pour évoquer les décors se rattachant à ce groupe cohérent stylistiquement, chronologiquement et géographiquement.

Comme nous l'avons vu, la majorité du mobilier constituant le corpus de cette étude est issue de fouilles déjà anciennes, remontant parfois aux découvertes du XIX^e^ s. Il est surprenant d'observer que jusqu'alors, seul l'un des décors de la *villa* des Bosséno à Carnac, a fait l'objet d'une tentative de restitution. On ne peut que saluer ici l'extraordinaire soin apporté par J. Miln, en 1875, à reproduire fidèlement et en couleur certains des fragments grâce auxquels il propose cette restitution étonnamment fidèle au regard du peu de connaissances et de comparaisons disponibles à l'époque sur la peinture gallo-romaine. Quelques modifications ont été révélées par la relecture des ces fragments, mais la trame générale demeure celle qu'il avait proposée. En revanche, un second décor du même site avait été mal compris par son découvreur et peut être aujourd'hui restitué.

À Kervenennec en Pont-Croix (Finistère), l'état de conservation assez médiocre d'enduits très fragmentés, a rebuté tous les chercheurs qui s'y sont penchés, au nombre desquels, il est vrai, figuraient bien peu de spécialistes de la peinture romaine et de ses protocoles d'étude. Pourtant, le décor peut être restitué presque intégralement.

Enfin, des décors de Saint-Cast-le-Guildo et Hillion (Côtes d'Armor), nous ne pouvons déduire que quelques enchaînements-clés qui laissent deviner la teneur générale de la composition sans toutefois permettre sa restitution. Notons d'emblée que les fragments de ces deux sites présentent une parfaite similitude de décor et de facture, au point que nous nous sommes interrogés sur la possibilité d'une erreur d'enregistre-

ment ou d'un mélange dans les dépôts et musées où sont conservés ces fragments. Mais, les sources les plus anciennes mentionnent bien la découverte d'enduits à incrustations de coquillages sur ces deux sites et la question d'un mélange ne peut dès lors plus être posée. Pour tous les autres sites, les collections ne conservent que quelques fragments-échantillons qui autorisent des observations techniques et stylistiques mais interdisent toute restitution d'ensemble. Sur les trente lots rattachés au style armoricain, seuls trois permettent donc une restitution.

Il s'agit, dans les trois cas, d'un décor à réseau dont la trame peut être assez complexe. À Carnac, le premier décor révèle, comme l'avait vu J. Miln, une composition orthogonale d'octogones irréguliers adjacents par le grand côté et déterminant des carrés droits, avec effet de caisson (Abb. 2). La bordure du champ à réseau est constituée d'une bande jaune incrustée de gros *Cardium* du genre *Acanthocardia*, mais elle demeure incomplète. Les octogones irréguliers sont encadrés de bandes à chevrons colorés avec un rythme de quatre couleurs successives (vert, rouge, bleu et jaune). Ils sont chargés d'un octogone régulier marqué par une bande rouge ou bleue. Les premiers sont occupés par un disque inclus, à quatre sections colorées avec motif d'écailles. Les seconds accueillent une étoile inscrite à huit pointes. Elle fait alterner des branches blanches dont le compartimentage est marqué au trait et des branches dont les compartiments sont colorés, toujours avec les mêmes couleurs et le même rythme (vert, rouge, bleu, jaune). Cette alternance donne un effet de relief à l'étoile. Les coquillages, des gastéropodes (*Gibbula sp., G. umbilicalis, Trochus magus, Littorina obtusata, L. littorea* et *L. saxatilis*) et des bivales (*Donax sp.*, *Macoma balthica* et *Tellina tenuis*), soulignent les lignes principales du motif et remplissent les différentes plages de couleur. Aux intersections de la trame oblique, des carrés concentriques sont marqués par des bandes vertes et rouges ou rouges et bleues séparées par des bandes blanches. Toutes sont toujours incrustées de rangs de donaces, de gibbules et d'autres gastéropodes.

Au centre, un unique fragment conserve en surface une masse d'enduit blanc avec l'empreinte des côtes de grosses coques *Acanthocardia sp.* Il faut donc restituer à cet endroit plusieurs coquillages (deux ou trois) collés à l'enduit par leur face dorsale[12].

Sur le même site, un second décor, trouvé *a priori* dans une pièce voisine, présente une composition losangée d'écailles adjacentes qui se répartissent en oblique et en rangs colorés de part et d'autre d'un axe central constitué d'une ligne d'ovales cernés de noir et chargés de deux donaces (Abb. 3). On retrouve la même alternance de quatre couleurs (jaune, vert, rouge et bleu) que sur le décor précédemment décrit, mais hormis les donaces centrales, seuls des gastéropodes, dont les gibbules, assurent le remplissage des différentes écailles colorées.

À Kervenennec en Pont-Croix, le réseau est une composition orthogonale de grands carrés et de petits compartiments rectangulaires (Abb. 4). Les premiers, cernés d'une bande bleue, présentent un carré bleu sur la pointe, à angles rabattus concaves traités en jaune. Il se détache sur un fond rouge bordeaux présent dans les écoinçons. Au centre, un disque cerné d'une bande rouge accueillait un motif qui ne peut être restitué. Les compartiments rectangulaires qui constituent le quadrillage droit accueillent deux triangles isocèles opposés par la pointe et séparés par un disque. Les triangles, à base convexe, sont jaunes cernés d'une bande bleue et le disque est vert cerné d'une bande jaune. Ils se détachent sur un fond blanc. Aux intersections du quadrillage, les triangles forment une étoile à quatre pointes autour d'un disque blanc chargé d'un carré rouge inscrit, lui même chargé d'un disque vert inclus. Les coquillages, principalement des donaces (*Donax sp.*) accompagnées de *Tellina sp.*, de *Macoma balthica* et de *T. tenuis*, couvrent toutes les zones colorées. Les gastéropodes (*Littorina littorea, L. obtusata*) sont réservés aux disques verts. La bordure de ce réseau, comme à Carnac, est constituée d'une bande jaune, ici incrustée de rangs de donaces.

À Saint-Cast-le-Guildo, ainsi qu'à Hillion, la répétition de plusieurs sections identiques du décor laisse également présager une composition à réseau dont la trame demeure toutefois incomplète et donc impossible à restituer (Abb. 5).

---

[12] Notons d'ailleurs que J. Miln les replace sur sa restitution, signe qu'il avait probablement pu en observer des exemples mieux conservés lors de la fouille.

Partout ailleurs, nous n'identifions les incrustations de coquillages qu'en lien avec des fonds unis ou avec des motifs géométriques incomplets. On peut donc avancer l'idée que les coquillages sont nécessairement associés à des compositions à réseau.

La palette chromatique développée sur ces décors semble constituer une caractéristique du style armoricain. Particulièrement pauvre, elle recourt à quatre couleurs seulement, en plus du noir et du blanc. Le bleu égyptien, le vert, le rouge et le jaune se retrouvent sur la presque totalité des décors, sans qu'aucune autre couleur ne soit présente. Notons toutefois, comme à Saint-Cast-le-Guildo et à Hillion, l'usage de deux nuances d'une même teinte, un bleu foncé et un bleu clair ainsi qu'un jaune foncé et un jaune clair. Le spectre très restreint des couleurs employées correspond à une codification de ce style et ne saurait s'expliquer par quelques choix économiques, la gamme chromatique étant par ailleurs largement plus variée sur d'autres types de décors connus dans les mêmes demeures.

Sur ces champs colorés, les coquillages incrustés ne sont pas choisis au hasard et, là encore, il faut observer des règles qui caractérisent bien un style propre à ce groupe. Contrairement à une idée reçue, qui voit dans ces fonds saturés un moyen de créer un contraste fort visant à faire ressortir la blancheur des coquillages, l'étude malacofaunique montre que les espèces utilisées sont soulignées par les couleurs sur lesquelles elles sont appliquées. En effet, il faut prendre en compte la disparition d'une information fondamentale en termes de décor: la coloration des coquilles. En comparant les matériaux archéologiques avec un référentiel actuel (Abb. 6), nous pouvons rétablir le spectre chromatique de ces incrustations. Il apparaît alors que la forme des coquillages n'est pas le seul élément du choix et que la couleur est aussi déterminante. Ainsi, à chaque zone colorée correspond souvent un type de coquillage bien déterminé, comme en témoignent par exemple très bien les vestiges de décor d'Hillion et de Saint-Cast-le-Guildo. Les *Tellina tenuis*, qui présentent une teinte rosée, sont toujours associées avec des fonds rouges. Sur les fonds bleus, on observe plutôt des donaces de teinte blanche à violacée alors que celles tirant plus sur le jaune accompagnent les fonds de même couleur.

Sur plusieurs autres sites (Pont-Croix, Corseul, Carhaix) on retrouve ainsi les petits gastéropodes de la famille des *Littorinidae* (*Littorina obtusata*), de teinte verte à jaune, appliqués sur les fonds verts.

À Carnac, ces codes sont légèrement différents mais l'ensemble montre également un choix précis des espèces en fonction des zones du décor. Ainsi, contrairement aux autres sites, ce sont plutôt les tellines et donaces qui sont réservées aux lignes principales, bandes blanches et bandes d'encadrement des octogones, tandis que les littorines, pourtant de plus petite taille, servent davantage au remplissage des plages colorées. On notera qu'aux fonds bleus, sont associées des gibbules aux teintes violettes.

Plusieurs possibilités peuvent aussi être observées dans le mode d'incrustation des coquillages. À Carnac toujours, les gastéropodes sont enfoncés face ventrale dans l'enduit, offrant ainsi au regard leur test coloré. Partout ailleurs, les mêmes coquillages sont en revanche posés face dorsale contre l'enduit, laissant donc visible l'ouverture. C'est le cas par exemple à Carhaix, Corseul et Pont-Croix. Le rendu est évidemment totalement différent, le second mode créant un contraste beaucoup plus fort, puisque l'ouverture génère un point sombre. Pour les donaces et tellines, le sens de pose est toujours le même, mais c'est sur l'espacement entre les coquillages que les choix de l'artisan peuvent différer. À Carnac, ils sont particulièrement espacés, ce qui laisse une place considérable aux fonds colorés et donc à la peinture. À l'inverse, à Châtillon-sur-Seiche, les donaces sont imbriquées le plus densément possible, au point même de se superposer parfois. Le fond n'est alors presque plus visible et les coquillages tiennent dès lors bien un rôle de remplissage.

Une autre des caractéristiques de ces décors est la détermination des espèces employées comme matériau décoratif. L'étude malacofaunique identifie treize espèces parmi lesquelles la donace *Donax sp.* est sans conteste le coquillage le plus utilisé. Il est souvent accompagné de deux autres espèces qui sont de forme très proche: *Tellina tenuis* et *Macoma balthica*. Le cumul du pourcentage de ces trois bivalves atteint plus 80% des coquilles identifiées sur tous les sites à l'exception de ceux de Carnac, du Quiou, de Corseul (Champ-Mulon) et de Mané-Véchen. Le site de Carnac, où les donaces sont présentes, se distingue surtout par l'utilisation abondante de petits gastéropodes, rares ailleurs. Les sites du Quiou, de Mané-Véchen et de Corseul (Champ-Mulon) se démarquent en revanche par l'absence totale des donaces autant que par des caractères stylistiques que nous développerons ci-après. Notons également que les donaces ne sont pas connues sur

d'autres décors à incrustations en Gaule. L'emploi de ces coquillages, qui sont pourtant présents ailleurs que sur les côtes armoricaines, constitue donc un bon marqueur stylistique pour ce groupe décoratif.

Une autre des spécificités de l'ensemble est le recours, presque systématique, à des traits ou des filets noirs qui cernent chacune des plages colorées. Ils contribuent à souligner fortement les formes géométriques qui composent la trame du réseau, marquent les lignes principales du décor et créent un contraste important avec la saturation des fonds colorés, toutefois atténuée par la présence des coquillages. Ces cernes noirs sont par exemple très présents sur les divers décors de Carhaix, ainsi que sur ceux d'Erdeven, d'Hillion, de Saint-Cast-le-Guildo, ou encore de Pont-Croix. Il faut toutefois noter que les décors à incrustations de coquillages ne sont pas les seuls à user si largement des filets noirs limitant chaque zone colorée. On observe ainsi un phénomène similaire sur certains types d'imitation d'*opus sectile*, en l'occurrence un groupe restreint de décors caractéristiques de la fin du II^e^ s. ap. J.-C. ou du début du III^e^ s. Ils se démarquent par des compositions dotées d'un registre à imitation de placages complexes où les cernes noirs contribuent justement à mettre en évidence l'imbrication des diverses formes géométriques. Citons par exemple les décors de Lisieux, d'Arnouville ou encore deux ensembles récemment étudiés à Carhaix sur un site où des enduits à incrustations ont aussi été mis au jour.

Sur près d'une dizaine de sites, le stuc est associé aux coquillages. Il demeure pourtant difficile voire impossible de définir précisément le rôle de ces reliefs dans la composition car nous ne l'observons toujours que sur des fragments isolés. Il s'agit de très légers reliefs qui paraissent mettre en évidence une forme géométrique par rapport au fond sur lequel elle se détache. Ainsi, à Hillion et Saint-Cast-le-Guildo, une surépaisseur de quelques millimètres isole plusieurs bandes et formes indéterminées. On retrouve des décrochements similaires à Carhaix, à Carnac, à Erdeven ou encore à Corseul. Au lieu dit «Kernoven»[13], le stuc est utilisé autrement (Abb. 7). Il s'agit d'une sorte de serpentin blanc, en relief d'environ 1 cm qui se détache sur le fond rouge incrusté de tellines (*Tellina sp.*). Il en va de même à Châtillon-sur-Seiche où les incrustations semblent associées à des éléments stuqués dont certains paraissent figurés.

VI – La matière première: reflet d'un autre monde?

Parmi ces coquillages d'approvisionnement local, la majeure partie des espèces identifiées est composée de bivalves inféodés aux environnements sableux. Les autres, les gastéropodes, vivent sur les rochers. Certaines espèces ne sont pas accessibles par la pêche à pied à marée basse (*Acanthocardia echinata, A. tuberculata* et *Glycymeris glycymeris*). Elles auraient pu être, soit pêchées à l'aide de techniques comme le dragage, soit ramassées échouées et dépourvues de la chair de l'animal. L'observation minutieuse des coquilles une à une nous a permis d'en connaître davantage sur leur mode d'acquisition. Beaucoup de stigmates (installation d'organisme marin sur la face interne des coquilles, perforations liées à des lithophages, usures, perforations et cassures liées au ressac de la mer…) indiquent la collecte de coquillages échoués morts sur les plages déjà privés de la chair de l'animal, donc non consommés avant leur utilisation comme matériaux de construction.

Ce constat est marqué par l'opposition qui existe entre les coquilles utilisées dans les décors et les coquillages dont la consommation est attestée en Armorique. En effet, la donace qui est majoritaire sur ces décors ne semble pas avoir été consommée, à cette époque, en Bretagne. Ce tabou alimentaire se poursuit d'ailleurs de nos jours dans le nord ouest de la France tandis que la donace est particulièrement appréciée en Méditerranée et sur certaines parties de la côte vendéenne. Parmi toutes les espèces utilisées pour la confection de ces décors, seule la coque commune *Cerastoderma edule* est attestée en tant que ressource alimentaire en Gaule. Elle a pourtant été utilisée à Mané-Véchen. Cependant, malgré la présence de fosses dépotoirs, ce coquillage n'a pas été identifié en tant qu'aliments des occupants de cette *villa* (information A. Provost).

L'analyse biométrique de ces coquilles montre un ramassage à vue des coquilles accessibles. Les collecteurs ne se sont pas focalisés sur des gabarits très ciblés. Ainsi pour une même espèce comme la donace,

[13] Le musée de Rennes conserve deux fragments sous cette appellation qui ne peut-être rattachée à aucune commune précise.

plus d'un centimètre sépare la plus petite coquille utilisée de la plus grande. Ce résultat peut correspondre à la volonté de ramasser en un point donné de la côte un maximum de coquilles dont la couleur et la forme ont motivé la collecte. Cette motivation est détectée à Carnac où un petit caillou de quartz jaune roulé vient remplacer une littorine obtuse. De même, ce qui frappe dans l'incorporation de ces coquilles dans les décors, c'est plus la recherche d'un rendu général que l'utilisation de coquilles aux contours parfaits. Ainsi, plusieurs observations ont montré que certains de ces tests étaient cassés lors de leur ramassage et ont malgré tout été utilisés dans les décors. L'aspect minutieux de cette activité est cependant reflété par la sélection de petits gastéropodes comme les littorines obtuses et les gibbules dont les longueurs sont comprises entre 8 et 17 mm.

L'activité qui consistait à sélectionner les coquilles échouées sur la plage apparaît être séparée de la collecte des coquillages consommés. Les observations tirées de l'analyse malacofaunique sont aussi importantes pour bien comprendre la place de ces décors dans l'imaginaire des populations qui les ont utilisés. Ce sont pour la plupart des coquillages que l'on ne mange pas en Armorique et pour certains que l'on ne connaît pas vivants. Ces coquilles sont ainsi les témoins des abysses, d'un monde inconnu où se développe une grande part de l'imaginaire de la mythologie romaine.

VII – Les caractéristiques techniques

Plusieurs données techniques apportent des précisions sur ce groupe. Lorsque l'enduit est intégralement conservé, on observe sur plusieurs sites une couche de préparation de tuileau dont l'usage est peut-être à mettre en relation avec le contexte thermal souvent mis en évidence. Les couches suivantes sont constituées d'un mortier sableux commun sans inclusion ou caractère notable. On notera toutefois que la couche d'épiderme blanche peut être assez épaisse, jusqu'à 1,2 cm ce qui est considérable. Sur cette dernière, la couleur est appliquée avant l'incrustation plus ou moins profonde des coquilles. Pour celles particulièrement bombées (coques communes *Cerastoderma edule* et bucardes *Acanthocardia sp.*), le bord coquillier offre une surface de pose très restreinte; l'artisan a parfois recours à un remplissage préalable de mortier fin, dense et léger qui semble également servir de colle.

Les compositions à réseau mises en évidence sont assez complexes et appellent donc une série de repères qui sont le plus souvent réalisés à la pointe sèche ou au compas comme on le voit très bien sur les décors de Carnac et de Pont-Croix. À la faveur du décollement fréquent de la couche d'épiderme, nous avons pu repérer à plusieurs reprises des tracés peints qui ont été réalisés à la surface de la couche de transition. Ces traits noirs ne pouvaient demeurer visibles une fois la couche d'épiderme appliquée. On peut donc supposer, soit qu'ils constituent un essai préalable pour vérifier que les dimensions de la trame du réseau sont bien calées avec la surface à peindre, soit qu'il s'agit de repères liés à l'enduction de faibles surfaces successives. En effet, les coquillages doivent impérativement être enfoncés dans une couche de mortier encore malléable et fraîche. Si on considère le temps nécessaire à la pose de cette couche, à son lissage, à la formation des reliefs, à la peinture des fonds et à l'incrustation une à une des coquilles, il est certain que l'artisan devait travailler par zones restreintes. Le besoin d'augmenter le temps de séchage de la couche d'épiderme explique d'ailleurs sans doute l'épaisseur souvent observée.

L'observation des traces conservées au revers des enduits permet de mieux cerner la place de ces décors dans l'architecture. Si les compositions à réseau trouvent en Gaule une place privilégiée sur les voûtes et les plafonds, notamment à partir de la fin du II^{e} s., elles sont aussi connues sur les parois des pièces. Or, les empreintes des revers permettent ici de confirmer une situation en couvrement de pièce dans plusieurs cas. À Carnac, sur un des deux décors, l'empreinte de baguettes rondes identifie clairement le système d'accrochage sur fagots fixés aux solives du plafond. À Kerfressec en Sainte-Hélène, l'auteur[14] de la découverte mentionne sans hésitation des empreintes de lattis de bois au revers de fragments aujourd'hui disparus. Pour le second décor de Carnac, tout comme pour celui de Pont-Croix, c'est l'évidente courbure des fragments qui invite à replacer ces décors en voûte. Enfin, aux Sables-d'Or en Fréhel, c'est la conservation des enduits

[14] Million 1897.

muraux, sans coquillages, qui impose de remplacer le décor à incrustations sur la seule place restante: le couvrement de la pièce.

Dans tous les autres cas, l'absence de traces caractéristiques au revers, ou la conservation incomplète des mortiers, nous empêchent de prouver leur situation en plafond. Il semble bien pourtant que ces décors sont principalement, sinon exclusivement, réservés à l'ornementation des voûtes et plafonds.

VIII – Les exceptions qui confirment la règle

Au sein de ce groupe de décors de style armoricain, trois sites se démarquent, dont les deux découvertes les plus récentes qui furent pourtant le point de départ de cette recherche. Paradoxalement, ils permettent de mieux définir les caractéristiques propres au style régional et confirment la présence dans la même aire géographique d'*opus musivum* similaires à ceux connus ailleurs en Gaule.

À Mané-Véchen[15], les coquillages incrustés sont présents dans deux pièces. Dans la première, vaste salle d'apparat chauffée par hypocauste, ils sont associés, en décor mural, à des stucs figurés dont ils constituent vraisemblablement l'encadrement. Dans la seconde, les coquillages trouvent place sur les arrêtes saillantes de l'arc d'ouverture d'une exèdre et sur celles de deux niches latérales à couvrement en plein cintre (Abb. 8). Les coquillages employés sont uniquement des coques communes (*Cerastoderma edule*) et des gros *Cardium* (*Acanthocardia tuberculata*) disposés en rang continu sur les deux faces de l'angle et soulignés de peinture rouge ou verte. Le procédé rappelle donc plutôt l'habitude italienne où les coquillages marquaient les lignes de force de l'architecture. Le décor est daté de la toute fin du II^e^ ou du début du III^e^ s.

Au Quiou, deux fragments permettent de percevoir des incrustations encore différentes, où les coquillages occupent toute la surface (Abb. 9). La peinture est absente puisque les fonds ne sont pas perceptibles. Sur un fragment, ce sont des nasses (*Nassarius reticulatus*) qui sont placées en rangs serrés, face dorsale profondément enfoncée dans l'enduit. Sur le second, des bucardes (*Acanthcardia sp.*) sont disposées également sur la face dorsale, en quinconce et avec insertion d'une boulette de bleu égyptien entre trois coquilles. Le décor, probablement daté du I^er^ s. ap. J.-C. et assurément détruit au II^e^ s., se rattache clairement à l'*opus musivum* identifié ailleurs en Gaule. Il est le seul à avoir livré des incrustations de boulettes de bleu.

Enfin à Corseul, sur le site du Champ Mulon, le décor est une imitation partielle d'*opus musivum* (Abb. 10). L'incrustation de gros *Cardium* est bien réelle et constitue la bordure d'un panneau peint imitant un *tessellatum*. Pour évoquer la mosaïque, l'artisan a recouvert le motif polychrome d'un quadrillage au trait noir évoquant les tesselles. On cherche donc clairement à imiter des décors dans le même esprit que ceux de Quarré-les-Tombes ou Champvert (cf. *supra*). L'ensemble n'est pas précisément daté mais nécessairement postérieur à une phase de réaménagement dans le courant du II^e^ s. ap. J.-C.

IX – Conclusion

Preuve est donc faite que l'Armorique romaine a bien connaissance de l'*opus musivum* tel qu'il fut développé en Italie et diffusé dans les provinces. Ces décors, qui se retrouvent aussi sur le territoire régional, interdisent donc de considérer les ensembles de style armoricain comme l'expression d'un mouvement qui aurait profité de l'isolement d'un territoire aux confins de l'Empire, ne bénéficiant pas des influences stylistiques apportées par lui. Cette idée avait parfois été avancée[16] pour expliquer ce particularisme.

Bien qu'ayant connaissance du style italien, les artisans locaux vont pourtant davantage mettre à profit une ressource facilement disponible sur le littoral et créer ainsi un style dont aucune trace n'est pour l'instant connue ailleurs que dans les cités armoricaines et leur proximité immédiate.

Des incrustations de coquillages où les donaces sont très présentes, posées de manière à laisser une place importante à la peinture des fonds, avec un motif aux remplissages jaunes, verts, bleus et rouges, souvent cernés de noirs, associant parfois des éléments de stuc et trouvant place de façon privilégiée en plafond ou en

[15] Voir dans le même volume Boislève – Groetembril.
[16] Darmon 1998.

voûte: telles sont donc les caractéristiques stylistiques de ces décors armoricains. Ils paraissent bien constituer une mode strictement régionale présente sur tout le territoire armoricain, aussi bien en ville qu'en campagne, sur le littoral que dans les terres, mais toujours dans les demeures les plus riches où elle n'est pas exclusivement réservée aux thermes, même si ce contexte architectural est le plus fréquent.

Ce style original, local mais loin de toute tradition indigène, se développe au III[e] s. et témoigne de l'émancipation des artisans – et sans doute des commanditaires – par rapport au style venu d'Italie avec lequel s'établit malgré tout une lointaine filiation même si les codes en sont totalement réinterprétés et réinventés.

Bibliographie

Barbet 1981 — A. Barbet, Les décors à matériaux mixtes à l'époque romaine, RA 1, 1981, 67–70.

Blanchard-Lemée 1975 — M. Blanchard-Lemée, Recueil général des mosaïques de la Gaule 2. Province de Lyonnaise, 2. Partie sud-est, Gallia suppl. 10 (Paris 1975).

Blanchet 1913 — A. Blanchet, Étude sur la décoration des édifices en Gaule romaine, Paris, 1913.

Boislève – Groetembril 2013 — J. Boislève – S. Groetembril, Mané-Véchen et la tendance sévérienne en Gaule, in: Actes du colloque AIPMA (2013).

Boislève *et al.* 2011 — J. Boislève – F. Labaune-Jean – C. Dupont, Coquillages. Les décors marins d'Armorique, Archéologia 486, mars 2011, 25–35.

Darmon 1998 — J.-P. Darmon, Le décor privé. Mosaïques et peintures murales en Armorique, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Regard sur l'Armorique romaine 105, 2 (Rennes 1998) 87–105.

Darmon – Lavagne 1977 — J.-P. Darmon – H. Lavagne, Recueil général des mosaïques de la Gaule 2. Province de Lyonnaise, 3. Partie centrale, Gallia suppl.10 (Paris 1977).

Eristov 1995 — H. Eristov, Les matériaux mixtes dans la peinture romaine. Les coquillages, in: Actes des séminaires de l'AFPMA. XII[e] et XIII[e] séminaires annuels de l'AFPMA à Aix-en-Provence 28.–30.4.1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991; XIV[e] colloque de l'AFPMA, 25.–26.9.1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie N. S. 10 (Amiens 1995) 17–21.

Eristov – De Vaugiraud 1994 — H. Eristov – S. De Vaugiraud, Les peintures murales du 12 Rue de l'Abbé de l'Épée (V[e] arr.). Les peintures murales de la cave 1, Cahiers de la Rotonde 15, 1994, 65–158.

Guiliani 1970 — C. F. Giuliani, Tibur. Pars prima, Forma Italiae Regio I, 7 (Roma 1970) 299–315.

Hayward – Ryland 2007 — P. J. Hayward – J. S. Ryland (eds.), Handbook of the Marine Fauna of North-West Europe (Oxford 2007).

Heidet 2003 — S. Heidet, L'opus musivum à coquillages en Bourgogne, in: C. Allag (dir.), Peinture antique en Bourgogne, Actes du XVI[e] séminaire de l'AFPMA, Auxerre 24–25 octobre 1997, Revue Archéologique de l'Est suppl. 28 (Dijon 2003) 75–83.

Labaune-Jean –Le Merrer 2011 — F. Labaune-Jean – Le Merrer, Un nouvel ensemble décoratif de la villa du Quiou (Côtes-d'Armor, France), Aremorica 4, 2011, 1–19.

Lavagne 1970 — H. Lavagne, Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea, MEFRA 82, 1970, 673–721.

Lavagne 1973 — H. Lavagne, Villa d'Hadrien. La mosaïque de voûte du cryptoportique républicain et les débuts de l'opus musivum en Italie, MEFRA 85, 1, 1973, 197–246.

Millon 1897 — Million (Abbé), La villa gallo-romaine de Kerfressec, Bulletin et mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine 24 (Rennes 1897) 267–272.

Miln 1877 — J. Miln, Fouilles faites à Carnac (Les Bosséno) et le Mont-Saint-Michel (Paris 1913).

Sanquer – Le Loch 1975 — R. Sanquer – Cl. Le Loch, Les enduits peints à coquillages dans les thermes romains d'Armorique. Ou comment reconnaître un frigidarium?, Archéologie en Bretagne 6 (Rennes 1975) 13–21.

Abbildungen

Abb. 1: Carte de localisation des sites à décor à incrustations de coquillages avec mise en évidence des espèces utilisées (DAO S. Jean et C. Dupont)
Abb. 2: Restitution du plafond de Carnac et vue de quelques fragments (restitution, DAO et clichés J. Boislève, DAO des fragments S. Jean)
Abb. 3: Relevé et vue du décor de voûte de Carnac (relevé et cliché J. Boislève, DAO S. Jean)
Abb. 4: Restitution du plafond de Kervenennec et vue de quelques fragments (restitution, DAO et clichés J. Boislève, DAO des fragments S. Jean)
Abb. 5: Vue de quelques fragments du décor de Saint-Cast-le-Guildo (clichés F. Labaune-Jean)
Abb. 6: Référentiel actuel des coquillages identifiés sur les décors d'Armorique romaine (cliché et DAO C. Dupont)
Abb. 7: Vue du décor de «Kernoven» avec élément de stuc (clichés J. Boislève)
Abb. 8: Restitution et vue de plaques du décor de la salle R à Mané-Véchen en Plouhinec (Restitution, clichés et DAO J. Boislève)
Abb. 9: Vue de fragments de la *villa* du Quiou (clichés F. Labaune-Jean)
Abb. 10: Vue des fragments du décor du site du Champ Mulon à Corseul (clichés J. Boislève)

Julien Boislève
Chargé d'études spécialisées sur les peintures murales et stucs d'époque romaine
La Bonnemais
F – 35590 La Chapelle Thouarault
boislevejulien@yahoo.fr

Françoise Labaune-Jean
Chargée d'études spécialisée – Inrap
CReAAH UMR 6566
37 rue du Bignon
F – 35 577 Cesson-Sévigné
francoise.labaune@inrap.fr

Catherine Dupont
Chargée de recherches, CNRS
CReAAH UMR 6566
bât 24 Campus Beaulieu
F – 35042 Rennes
catherine.dupont@univ-rennes1.fr

Carmen Guiral Pelegrín – Alicia Fernández Díaz –
Álvaro Cánovas Ubera

En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d.C.*

(Taf. IC–CII, Abb. 1–10)

Abstract

Die Kompositionssysteme der hispanischen Malerei des 2. Jhs. lassen sich nach Phänomenen der Erneuerung, Kontinuität und Innovation einteilen: sie reinterpretieren Kompositionen vom architektonischen Typ des Zweiten Stils; sie setzten Schemata mit dem Wechsel von breiten und schmalen Feldern fort, die für das 1. Jh. charakteristisch sind, und sie entwickeln neue Dekorationstypen wie etwa Dekorationen vor einem monochrom weißen Grund und in die Hauptzone der Wand aufsteigende Imitationen von Marmorverkleidungen und *crustae*, eine Ankündigung von Generalisierungen, die zwischen 3. und 4. Jh. umgesetzt werden. Neufunde und jüngste Interpretationen von bekannten Malereigruppen lassen darüberhinaus die Identifikation von Werkstätten zu mit ähnlichen Dekorationssysteme und einem konkreten Ornamente-Repertoire an verschiedenen Orten der hispanischen Provinzen.

La pintura romana en Hispania de época republicana y del siglo I d.C. depende claramente de los cánones de la pintura de la península Itálica, constatándose la existencia de los denominados cuatro estilos. A partir de finales del siglo I d.C., las pinturas hispanas se dotan de una cierta autonomía estilística, aunque la mayor parte se integran claramente en la *koiné* pictórica que parece formarse en las provincias occidentales.

La palabra eclecticismo que M. Salvadori[1] aplica a la producción pictórica provincial del siglo II define claramente la pintura hispana de esta época. A pesar de no contar con el número de conjuntos pictóricos existentes para épocas anteriores, esta fase está claramente caracterizada por unas tendencias que muestran una cierta emancipación en relación a la *urbs* y que podemos definir con las siguientes características: continuidad, innovación y renovación[2] (Abb. 1).

– La continuidad se manifiesta en los esquemas articulados en paneles anchos lisos y estrechos decorados con candelabros o con tallos vegetales simples.
– La renovación se constata en las decoraciones con grandes arquitecturas en perspectiva que recuperan los modelos del II estilo, con una particular interpretación de los mismos, que puede considerarse una corriente arcaizante que parece centrarse en la época antonino-severiana.
– La innovación se hace presente en la aparición de nuevos sistemas compositivos, algunos de los cuales son muy comunes, como el ascenso de las imitaciones de *crustae* marmóreas a la zona media y alta de la pared; otros, sin embargo se constatan sólo esporádicamente en las pinturas provinciales y, finalmente, incluimos en este mismo apartado las paredes de fondo blanco que, aunque ya constatadas en épocas anteriores, en Hispania se realizan a lo largo del siglo II.

* Este trabajo, en lo referente a las pinturas del sureste hispano, se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación: Carthago Nova y su territorium: modelos de ocupación en el sureste de Iberia entre época tardorrepublicana y la Antigüedad Tardía (HAR2008-06115) del Ministerio de Ciencia e Innovación, que es subvencionado parcialmente con Fondos FEDER.

[1] Baldasarre *et al.* 2002, 322.

[2] En este artículo no se recopilan todas las pinturas hispanas del siglo II, sino solamente aquellas que nos ofrecen una estructura compositiva susceptible de estudio y de inclusión en cada uno de los grupos. Tampoco se realiza un estudio exhaustivo de todos los conjuntos pictóricos enumerados, ya que éste sobrepasaría con creces el espacio destinado para esta publicación.

I. Alternancia de paneles anchos y estrechos

La alternancia de paneles anchos lisos (sólo en las pinturas de Valencia y en las del Camino Colonia Romana de Alicante aparecen personajes en el centro) y estrechos decorados, que ya habían caracterizado la producción pictórica del siglo I d.C., continúa en esta época y es el grupo más numeroso, extendiéndose por todo el territorio hispano. Las cenefas caladas, características del IV estilo, que bordeaban el interior de los paneles han desaparecido ya sustituidas por simples filetes o trazos que, en ciertos casos, presentan lengüetas y puntos en los ángulos; en ocasiones se retoman los filetes triples o dobles que habían caracterizado la producción pictórica del siglo I.

Este grupo, homogéneo por su esquema general, presenta algunas diferencias en lo que se refiere a los motivos decorativos de los interpaneles, de manera que podemos establecer varios subgrupos:

I.1. Interpaneles con candelabros profusamente decorados

Los interpaneles están decorados con candelabros en los que se insertan personajes mitológicos, elementos vegetales y objetos varios, muchos de ellos considerados atributos característicos de ciertas divinidades y/o héroes mitológicos. Los conjuntos más significativos se distribuyen desde la costa al interior de la Península.

Las pinturas de la última fase de la Domus de Terpsícore de Valencia, fechadas en época antonina[3], presentan un rodapié rojo, zócalo con imitación de "serpentino", decorado con filetes verdes de encuadramiento interior y exterior; registro medio articulado en paneles de color rojo cinabrio, enmarcados interiormente por filetes blancos, e interpaneles negros verticales decorados con candelabros formados por motivos vegetales y animales –esfinges, delfines, panteras, grifos– y enmarcados por bandas de color azul (Abb. 2a); una zona superior de 60 cm de altura, está decorada íntegramente con racimos de uvas y hojas de parra. Pero la verdadera importancia de este conjunto, radica en la representación en los paneles rojos de una serie de personificaciones femeninas de provincias romanas: *Africa*, *Aegyptus* – vestida con *toga*, se acompaña en los pies por un cocodrilo y una inscripción en griego con el nombre del lugar al que representa–, *Mauretania* – tocada con velo, vestida con *toga* plegada y con una espiga en el lado izquierdo–, así como posiblemente la provincia de *Phrygia* o *Parthia*, representada por una imagen femenina vestida con indumentaria bárbara visible especialmente en su gorro de tipo frigio[4]. No obstante, no descartamos la existencia de otras más, pues la habitación se decoraba al menos con nueve paneles rojos que no conservamos debido al proceso de destrucción inherente a la mayoría de los yacimientos enclavados en contexto urbano. El hallazgo de estas personificaciones lleva a pensar que la estancia, una de las más importantes, podría corresponder a una sala de representación –tal vez una exedra– y mostrar la relación de su propietario con la administración imperial.

Un conjunto pictórico de características similares es el procedente de Toledo, cuyos interpaneles presentan objetos análogos a los que decoran las pinturas valencianas. El zócalo está pintado con los tradicionales macizos vegetales con flores y pájaros; en la zona media, los paneles anchos son rojos y los estrechos negros, separados por una banda azul, en los que se desarrolla una sucesión de diversos motivos vegetales y animales, entre los que destacan las parejas de cisnes contrapuestos y el grutesco que remata uno de los candelabros, sobre el que se sitúa una *imago clipeata*[5] (Abb. 2d).

También las pinturas de Astorga presentan los interpaneles con recargados candelabros en los que, a partir de un vástago vegetal central, se disponen distintos atributos de divinidades, como el petaso de *Hermes* o las liras de Apolo (Abb. 2c). Se fechan entre los años 100–140[6].

En una cisterna aneja al peristilo de la Casa del Mitreo de Mérida, se hallaron (en la década de los 60 del s. XX), los fragmentos pintados correspondientes a la estancia superior, con los que se ha podido restituir la

[3] Hasta el momento, estas estructuras del Palau de Les Corts de Valencia se han definido como correspondientes a una *domus*, no obstante, por lo que conocemos de su planta, su función es difícil de definir y en estos momentos se duda de su adscripción. Lo que sí parece seguro es que se construye en época flavia y sufre su mayor reestructuración durante época antonina, fase a la que creemos pertenece éste y el siguiente conjunto pictórico presentados.

[4] Fernández Díaz 2007a, 145; Fernández Díaz 2007b, 461–465.

[5] Cerezo 2007, 451–453.

[6] Luengo Martínez 1962, 168–169; Abad Casal 1982, 137–140.

zona media de una pared articulada en paneles anchos rojos e interpaneles negros, bordeados de las características bandas azules, decorados con una sucesión de escenas báquicas, entre las que destacamos a Baco acompañado de uno o dos sátiros, la clemencia de Baco con los reyes de la India (Abb. 2f) y Baco coronado por una Victoria alada, así como fragmentos de personajes, animales y objetos del *thiasos* báquico. Esta zona media está flanqueada por dos frisos, el inferior decorado con atributos báquicos y el superior con un roleo poblado de erotes vendimiadores[7].

Un importante grupo de restos procede de la zona del sureste. El más antiguo es el procedente de la habitación 4 del Edificio del Atrio de *Carthago Nova* datado en época trajánea[8]. De esta estancia y de las 5 y 11, conservamos altos zócalos de imitación de mármol moteado y veteado o brocatel y una sucesión de paneles anchos lisos e interpaneles con decoración de candelabros metálicos, vegetalizados y figurados para el registro medio que da paso, mediante una cornisa moldurada, a la zona superior también decorada a la que le sigue otra cornisa antes de iniciar el arranque del techo (Abb. 2b).

Más tardíos, tal vez de época adriánea, son los conjuntos procedentes de otras *domus* de *Carthago Nova*[9] (Abb. 2e), de la cercana *villa* de la *Quintilla* (Lorca)[10] y de *Lucentum* (Tossal de Manises, Alicante)[11]. Todos ellos forman un conjunto homogéneo, que puede inducir a pensar en la posibilidad de la existencia de un taller ubicado en *Carthago Nova* que trabajase en las *uillae* de alrededor y del interior como puede ser la de La Quintilla o de Los Torrejones (Yecla)[12], e incluso en *Lucentum* e *Ilici* (La Alcudia, Elche), ciudades más próximas a *Carthago Nova* que a *Valentia*.

De finales del siglo II d.C., conservamos un conjunto pictórico proveniente de la *domus* de *G. Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Saelices, Cuenca) que debió ser uno de los últimos que sigue la moda del estilo provincial de los candelabros, encargada por un personaje dedicado a la explotación minera. La decoración consiste en un zócalo dividido en paneles anchos y estrechos con imitación de mármol, una zona media compartimentada en paneles anchos de color verde con decoración de cenefas caladas y paneles estrechos con decoración de candelabros compuestos por motivos vegetales y animales –cabras pastando–, y finalmente, una cornisa moldurada en estuco con decoración de delfines afrontados[13].

I.2. Interpaneles con motivos vegetales

Este segundo subgrupo, mucho más sencillo, presenta los interpaneles decorados con tallos vegetales o con una sucesión muy simple de elementos de carácter vegetal y los zócalos con simples imitaciones de *crustae* marmóreas.

El conjunto más significativo es el procedente de la Villa dels Munts (Altafulla, Tarragona) (Abb. 3b). La serie de cubículos abiertos al criptopórtico norte nos ofrece un repertorio de la diversidad de esquemas compositivos del siglo II d.C. En el cubículo 2.8 y en la antecámara 2.7 los zócalos están decorados con imitaciones de *crustae* y en los registros medios alternan los paneles anchos lisos y los interpaneles decorados con motivos vegetales superpuestos. Las pinturas se datan en la primera mitad del siglo II d.C.[14].

Otras pinturas similares son las procedentes del peristilo y del pasillo de comunicación entre éste y el *viridarium* de la Casa del Mitreo de Mérida[15] (Abb. 3a) y las que decoraban dos estancias de un conjunto arquitectónico hallado en el Grau Vell, barrio portuario de Sagunto[16].

---

7 Altieri 2000.
8 Noguera Celdrán *et al.* 2009, 195.
9 Fernández Díaz 2008, 231–245. 285–306. 350–355.
10 Ramallo *et al.* 2005, 1015–1018.
11 Fernández Díaz 2001, 221–224.
12 Fernández Díaz 2009, 71 f.
13 Cebrián – Fernández Díaz 2004, 144.
14 Guiral Pelegrín 2011.
15 Abad Casal 1982, 54 f.
16 Guiral Pelegrín 1992, 155–176.

I.3. Interpaneles con columnas

Un grupo de pinturas hispanas presentan los paneles anchos lisos y los estrechos decorados con columnas que carecen de utilidad arquitectónica. En *Complutum*, los paneles anchos son rojos[17], al igual que en Astorga[18]. En *Bilbilis* los paneles presentan imitaciones marmóreas[19], lo mismo que en Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria)[20].

I.4. Interpaneles con arquitecturas ficticias

Finalmente y como un elemento excepcional, por el momento, debemos mencionar las pinturas procedentes del *triclinium* situado en el sector este de la Domus de Terpsícore de Valencia. Se constata una cuidada decoración consistente en paredes revestidas con paneles rojos de los que penden festones de guirnaldas e interpaneles negros con la representación de arquitectura ficticia. Se trata de un esquema arquitectónico de doble altura, con *podium* y escalinatas, fustes y capiteles de orden jónico y corintio sosteniendo frisos divididos en varios niveles. Algunos de los fragmentos presentan motivos puramente decorativos entre los intercolumnios como por ejemplo un ave con plumaje de color verde y pico curvado rojo, o una especie de vasija con pie de copa y con asas rojas en forma de espiral, tal vez una crátera o un cántaro de cristal si nos fijamos en la tonalidad azul de la misma. Sobre la totalidad de los capiteles de las columnas, se conserva una banda de color castaño oscuro que imita el encofrado con travesaños de madera con el que se realizaba el techo de los edificios públicos. En uno de los fragmentos, podemos observar, el tímpano de un edificio y, asimismo, conservamos los basamentos de la primera altura de estas arquitecturas ficticias, de los que el mejor conservado, representa un plinto o pedestal quebrado en perspectiva, que soporta una columna de basa ática y que está decorado en su zona central con un rectángulo negro a modo de *crusta* marmórea[21]. Además de la gran altura del zócalo, que ya hemos constatado en las pinturas de la zona, hay que destacar la anchura de los interpaneles de 50/60 cm[22] (Abb. 4).

I.3. Interpaneles lisos

En este grupo incluimos las pinturas, de características muy simples, procedentes de las Termas de Campo Valdés en Gijón, con zócalos imitando placas marmóreas y zona media articulada en paneles anchos amarillos e interpaneles negros[23] y los conjuntos procedentes de la Domus de las Columnas Rojas de Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real), con zócalo negro y paneles rojos alternando con interpaneles negros[24].

II. Esquemas arquitectónicos

La reutilización de sistemas arquitectónicos de épocas anteriores, sobre todo del II y IV estilos comienza en época de Adriano y se desarrolla a lo largo del siglo II d. C. Estas composiciones verán un nuevo renacimiento en época de los Severos, combinadas con escenas de gran tamaño reservadas para las estancias más importantes, y siempre con una composición centralizada, y muy frecuentemente asociadas a escenas dionisíacas[25].

Las pinturas de la Villa dels Munts proceden de excavaciones realizadas en los años 60 en un lugar no determinado de la zona superior de la villa (Abb. 5). Los fragmentos hallados nos permiten restituir única-

[17] Guiral Pelegrín 1998, 122.
[18] García Marcos – Vidal Encinas 1995, 382.
[19] Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 291–294.
[20] Argente Oliver – Mostalac Carrillo 1981, 152–154.
[21] Se trata de un tipo de arquitectura ficticia que habría que encuadrar en el tipo 4.2 del grupo de Eristov, para lo cual véase Eristov 1994, 169–170.
[22] Fernández Díaz 2004c, 253–276.
[23] Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995.
[24] Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006.
[25] Joyce 1981, 64–68.

mente la mitad de la pared: un edículo arquitectónico central sostenido por dos columnas con capiteles de orden corintio, que sustenta un entablamento compuesto por arquitrabe, friso y cornisa; la decoración del friso se articula en triglifos y metopas decoradas con una alternancia de cabezas de Medusa y de Júpiter Amón, ornamentos claramente relacionables con la decoración de carácter imperial que en Hispania aparece en los clípeos de los foros de las tres capitales provinciales: *Tarraco, Emerita Augusta* y *Corduba*. Esta fachada apoya en un amplio basamento en el que se disponen coronas agonísticas. Tras este edificio se conservan unos amplios pilares que sostienen el arranque de un arco que apoya en una fina columnilla. El vano del arco permite observar un tercer plano en el que se dispone un pórtico en cuyas columnas, de orden corintio, apoyan clípeos dorados en los que se distingue claramente una cabeza humana (*imago clipeata*) cubierta por un turbante. El espacio desde la columna hasta el ángulo del muro está recorrido por una cornisa sobre la que apoya un *pinax* que encierra la representación mítica de Leda y el cisne, de la que se conserva únicamente el ave. Sobre el edificio central se observa también un segundo plano en el que se representa la parte superior de una columnata que sostiene un entablamento y tras éste la parte superior de un *tholos*. El conjunto cierra en la parte superior con un techo casetonado visto en perspectiva, del que penden un escudo oval y una *ocrea*.

Existen numerosos elementos decorativos que relacionan estas pinturas con las que decoraban las grandes villas republicanas, como el *tholos* pintado en el último plano, la gran columnata lateral o los *pinakes*, representados inclinados en relación a la línea horizontal de la cornisa. Es evidente que este conjunto forma parte del grupo de pinturas arcaizantes, características de la época antonino-severiana, pero es interesante comprobar que nuestras pinturas están mucho más próximas a los ejemplos campanos del II estilo y que son verdaderamente sorprendentes las similitudes con los ciclos pictóricos de las grandes villas republicanas, si bien a una escala reducida. Atendiendo a argumentos históricos, consideramos que las pinturas pueden fecharse entre el reinado de Adriano y el de Antonino Pío.

A zona costera y también a época similar, debe corresponder el segundo conjunto, procedente de la *Porticus Postscaenam* del teatro de *Carthago Nova*. En las pinturas, todavía inéditas, se observa parte de una arquitectura ficticia, concretamente el remate de una cornisa arquitectónica, decorando el interior de un panel negro de la zona media de la pared, flanqueado a su vez por sendos paneles rojos. A falta de un estudio en profundidad de los restos pictóricos, el análisis estratigráfico demuestra que dicho conjunto podría pertenecer a una de las últimas remodelaciones del teatro, de época antonina.

En la Casa del Sátiro de Córdoba, se ha hallado el conjunto pictórico más completo de la ciudad fechado, por estratigrafía, en el último cuarto del siglo II d.C.[26]. Del *triclinium aestivum* procede un importante conjunto en el que las arquitecturas se disponen en varios planos (Abb. 6). El primer plano de la composición está formado por una arquitectura ficticia, a tamaño natural y realista, en la que se representan dos columnas *"à bossage"*, con capiteles jónicos y que sostienen un techo plano con casetones vistos en perspectiva y una cornisa sencilla rematando el conjunto. En segundo plano se representa un muro en color ocre rojo abierto por un arco de medio punto sostenido por sendas pilastras y rematado por una cornisa decorada con un astrágalo. En el último plano y sobre fondo azul, se hallan tres elementos: un gran cuadro figurado flanqueado por dos arquitecturas. El cuadro central, del que tan sólo se conserva la zona superior y algunos fragmentos inconexos, presenta un paisaje dominado por rocas y arbustos en el que se distinguen parte de tres personajes, un tirso, restos de extremidades pertenecientes a felinos. Únicamente se ha podido identificar a Ampelos, personaje que suele acompañar a Dionisos en el carro triunfal, por lo que podemos interpretar la escena como un triunfo dionísiaco, iconografía ampliamente representada en las representaciones musivas[27].

III. Arquitecturas en la zona superior

En las pinturas hispanas del siglo I d.C. conocidas hasta el momento, no se han hallado estructuras arquitectónicas situadas en la zona superior, únicamente decoraciones de relación continua en la segunda mitad del siglo I en *Bilbilis* y *Carthago Nova*. En el siglo II se fechan dos conjuntos pictóricos en los que la zona media está decorada con paneles rojos y en la zona superior se desarrollan las arquitecturas sobre fondo blanco.

[26] Cánovas 2010, 427.
[27] Castro – Cánovas 2010, 131 f.

Las pinturas del peristilo de la Casa del Sátiro de Córdoba presentan un zócalo decorado con un moteado sobre fondo amarillo, sobre el que apoya un sistema paratáctico de paneles en color rojo con filetes de encuadramiento, desconociendo, por el momento la existencia de los interpaneles que suelen acompañar a este tipo decorativo. En la zona alta se representan arquitecturas ficticias sobre vistas en perspectiva compuestas por varios elementos arquitectónicos que simulan balconadas que abren la zona alta a un paisaje exterior sobre fondo blanco[28] (Abb. 7a).

Las pinturas de la Casa de los Grifos de *Complutum* (Alcalá de Henares) presentan un sistema decorativo mucho menos complejo, en el que se observan dos pabellones laterales con guirnaldas de las que penden sítulas y que flanquean un espacio central decorado con guirnaldas, grifos y cornucopias; la zona media, parcialmente conservada, no permite concluir la existencia de interpaneles y únicamente se observan paneles rojos[29] (Abb. 7b).

IV. Pinturas de fondo blanco

La policromía, especialmente el uso de colores como el rojo y el negro, es una de las características de la pintura en las provincias occidentales del Imperio, no obstante, encontramos cada vez más decoraciones caracterizadas por un fondo blanco. En nuestro caso, éstas pueden considerarse como un marcador cronológico, pero no hay que olvidar su valor como reveladoras de una elección estética particular y como indicadoras de un determinado estatus económico/social.

El grupo hispano de pinturas blancas[30] pueden agruparse siguiendo la misma clasificación realizada en la Galia[31] consistente en tres grupos desde las decoraciones más simples a las más sofisticadas. En el primero, paneles de fondo blanco con decoración reducida a simples bandas y filetes rojos, negros u ocres de encuadramiento, podemos incluir las pinturas de *Bilbilis*[32], las procedentes de Can Modollel (Cabrera del Mar, Barcelona)[33], de la Domus de la Fortuna de *Carthago Nova*[34], de las estancias halladas en la calle Caridad-Cristóbal La Corta de la misma ciudad[35], del castro de Chao Samartín (Asturias)[36], del pasillo de la *Domus* del Sátiro en Córdoba[37] y finalmente las de la estancia 9 de Sisapo[38].

El segundo grupo, con paredes de fondo blanco articuladas en paneles anchos lisos y estrechos decorados, está representado por las pinturas de la estancia 32 de la Villa de la Quintilla de Lorca, decorada con zócalo moteado e interpaneles en la zona media con candelabros ornados con aves y elementos vegetales; las pinturas de la antecámara 2.5 de la Villa dels Munts, también con zócalo moteado e interpaneles con motivos vegetales y finalmente también en Astorga se encontraron pinturas de características similares[39] A diferencia del primer grupo, este segundo podría demostrar cierta prosperidad del propietario, pero siguen siendo decoraciones que se reservan para ambientes de paso o tránsito a espacios más importantes[40].

---

[28] Castro – Cánovas 2010, 127 f.

[29] La Casa de los Grifos se construye en la segunda mitad del siglo I y está en uso hasta finales del siglo III. Las pinturas se han fechado en el siglo III, incluyéndolas en el estilo lineal, desarrollado en época de los Severos (Sánchez Montes – Rascón Marqués 2007, 458) con las que, a nuestro juicio, no tienen ninguna relación estilística. Consideramos que deben incluirse en el grupo de pinturas del s. II con zona media articulada en paneles y zona superior con arquitecturas con claros ejemplos en las pinturas ostienses.

[30] En Hispania los ejemplos publicados no son muy numerosos, sin embargo estamos convencidos de que de existen muchos más y que la propia pobreza compositiva y ornamental es la causa de que aún permanezcan inéditos.

[31] Eristov – Groetembril 2006.

[32] Guiral Pelegrín – Martín Bueno 1996, 294 f.

[33] Martí Ribas – Juhé i Corbalan 1991.

[34] Fernández Díaz 2008, 280–283.

[35] Fernández Díaz 2008, 340–342.

[36] Gago 2007, 445.

[37] Castro – Cánovas 2010, 134.

[38] Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006, 40–47.

[39] Luengo Martínez 1962, 171.

[40] Independientemente que su utilización responda a una elección económica o estética por su luminosidad, este tipo de paneles de fondo blanco parecen volver a cobrar importancia en el siglo II d.C., desde su primera aparición en época tardorrepublicana y protoaugustea, y serán el precedente del nuevo estilo lineal que comienza a finales del siglo II y perdura durante todo el siglo III d.C. (Eristov – Groetembril 2006, 61).

El tercero de los grupos incorpora decoraciones más complejas en las que se integran elementos arquitectónicos y algunos motivos figurados y, por el momento, únicamente pueden citarse las decoraciones, parcialmente reconstruidas y estudiadas, del *triclinium* de la Villa de Villauba (Gerona) y de las Termas de la Villa de la calle Camino de la *Colonia Romana* (Alicante), estas últimas abandonadas en la segunda mitad del siglo II d.C. En la primera, sobre un zócalo de imitación de mármoles se emplazan los paneles anchos con representaciones mitológicas en el centro, entre las que podemos distinguir un personaje con la flauta de Pan y otro con un *pedum* en la mano, así como la cabeza de una figura femenina; los paneles estrechos se rematan con una estructura curva que manifiesta la intención de crear una estructura arquitectónica simple[41]. En la segunda, sobre un zócalo del que desconocemos su decoración, se superponen interpaneles estrechos con candelabros vegetales sobre fondo blanco, separados de paneles en los que, también sobre fondo blanco se alternan representaciones de tirsos y figuras. De estas últimas conservamos dos: una vestida, barbada y portando corona y palma vegetal, y otra desnuda e imberbe, tal vez una escena de victoria de un atleta al que el magistrado/árbitro le ofrece la corona y la palma de la victoria o una de carácter dionisiaco – Dionisos joven y anciano[42].

V. Nuevos sistemas compositivos

Aunque se retomen esquemas anteriores, el siglo II es, en el terreno pictórico, un siglo de innovaciones que se plasman en esquemas compositivos inexistentes anteriormente en nuestra Península.

V.1. Imitaciones marmóreas en la zona media de la pared

El ascenso de las imitaciones marmóreas a la zona media se produce tímidamente en este siglo para triunfar definitivamente a lo largo del siglo III. Las pinturas hispanas podemos clasificarlas en dos grandes grupos. En el primero, representado por las pinturas de la Casa del Acueducto de Tiermes y de *Bilbilis* (analizado en el epígrafe I.3), las imitaciones marmóreas cubren el zócalo y los paneles anchos de la zona media ("giallo antico" en Tiermes y mármol verde en *Bilbilis*) y los interpaneles están decorados con columnas. En el segundo grupo la pared está decorada con imitaciones pintadas de *crustae* marmóreas u *opus sectile* parietal y, por el momento, únicamente podemos incluir las pinturas del espacio 2.6 de la Villa dels Munts y las de la estancia 15 del Edificio del Atrio de *Carthago Nova*. En el primero, sobre un zócalo de placas cuadrangulares, se desarrolla la zona media articulada en paneles anchos de mármoles verdes y amarillos en los que se incrustan losanges de mármol rojo, que alternan con interpaneles decorados con elementos vegetales (Abb. 8a). Las pinturas de *Carthago Nova* presentan zócalo de mármol veteado, zona media con paneles anchos de mármol numídico encuadrados por paneles estrechos de "verde antico" y "brecchia corallina", y zona superior con estrellas inscritas en círculos, realizadas en pórfido rojo y pórfido serpentino entre otros[43] (Abb. 8b).

V.2. Paneles medios con piel de felino

En el cubículo 2.4 de la Villa dels Munts, los paneles medios están decorados con una piel de leopardo extendida (Abb. 9), elemento ornamental escasamente representado, con dos únicos paralelos en la Villa de Yvonand-Mordagne (Suiza)[44] y en *Brigetio* (Kómarom/Snozy, Hungría)[45].

[41] Castanyer – Tremoleda 1999, 73–76.
[42] Pérez-Fernández 2005, 185–194.
[43] Noguera Celdrán *et al*. 2009, 200.
[44] Dubois 1996, 114.
[45] Borhy 2007, 263.

V.3. Fiori sparsi

La decoración de "fiori sparsi" (flores diseminadas) asociadas a cintas, pájaros, cestas de mimbre con frutas, etc. comienza a observarse fuera de ámbitos funerarios ya desde el siglo II d.C.

Consideradas ausentes en el repertorio pictórico hispano, las recientes investigaciones han permitido comprobar su existencia en diversos lugares del sur y sureste peninsular.

Los restos procedentes del cubículo de la Domus del Sátiro del de Córdoba son muy exiguos, pero permiten definir la decoración de la estancia: zócalo decorado con placas de imitación marmórea y zona media con flores diseminadas, pájaros volando portando cintas además de un cesto de mimbre con frutas sobre fondo blanco[46].

En la zona del sureste, se constatan dos conjuntos, el procedente de *Ilici* no posee un claro contexto estratigráfico, por lo que su cronología es incierta[47] y finalmente en diversas estancias de las termas de la Villa de Balazote (Albacete) se hallaron fragmentos decorados con este motivo floral, pero los datos cronológicos parecen apuntar hacia el s. III d.C.[48].

VI. Techos

La mayor parte de los techos pintados hispanos se integran claramente en el conjunto de techos provinciales del siglo II decorados con un sistema de relación continua, generalmente sobre fondo blanco. Un numeroso grupo procede de distintas ciudades y villas del *Conventus Carthaginensis*: Domus de *G. Iulius Silvanus* de *Segobriga* (Cuenca)[49] (Abb. 10a), Domus de la Puerta Oriental de *Lucentum* (Cartagena) (Abb. 10f), Villa de los Torrejones (Murcia) (Abb. 10b)[50]; en *Ilici* (La Alcudia, Elche) existe un techo muy semejante en la estructura al procedente de *Segobriga*, si bien sobre fondo amarillo[51] (Abb. 10g). Los hallazgos de los últimos años en *Carthago Nova* han puesto al descubierto el denominado Edificio del Atrio, de cuya estancia superior a la 15 podría proceder un techo que repite la decoración de la zona alta de la pared: círculos secantes que encierran máscaras y flores alternativamente[52] (Abb. 10c). De la cercana ciudad de *Valentia* (aunque perteneciente al *Conventus Tarraconensis*) proceden dos conjuntos muy similares, posiblemente realizados por el mismo taller, en las que el elemento que articula los cuadrados son las plumas de pavo real[53] (Abb. 10e). Finalmente, y ya del interior de la Península, la capital del cinabrio hispano, *Sisapo*, nos ofrece el último de los ejemplos constatados hasta la actualidad[54] (Abb. 10d).

La imitación pintada de los techos casetonados realizados en estuco se manifiesta en dos ejemplares. El procedente del cubículo de la Domus del Sátiro de Córdoba, presenta casetones en color verde y rojo con los marcos en blanco; en el centro de cada uno de los casetones se representa una roseta; destaca el efecto de perspectiva conseguido con el sombreado de la mitad del casetón para dar profundidad. El segundo ejemplo procede de *Ilici*[55] y su datación es incierta, pero las semejanzas con el techo de Córdoba, entre las que destaca el sombreado, podrían inducirnos a pensar en la posibilidad de incluirlo entre los techos del siglo II.

El único techo que se aparta de los esquemas analizados, y que constituye un ejemplar único en las provincias, es el techo casetonado procedente de la Villa dels Munts con seis casetones en relieve que encierran representaciones de las cuatro Estaciones y dos Ménades[56].

[46] Castro – Cánovas 2010, 135.
[47] Fernández Díaz 2004b, 173.
[48] Fernández Díaz 2002–2003, 153 f.
[49] Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, 137–146.
[50] Fernández Díaz 2004a, 343–348.
[51] Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, 143.
[52] Noguera *et al.* 2009, 205 f.
[53] López *et al.* 1994, 172; Jiménez Salvador 2000, 32.
[54] López *et al.* 1994, 172; Jiménez Salvador 2000, 32.
[55] Abad Casal 1982, 32.
[56] Guiral Pelegrín 2010; Guiral Pelegrín 2011.

VII. Valoraciones finales

El estudio de los conjuntos hispanos del siglo II d.C., nos permite extraer las siguientes conclusiones:

– La característica esencial es el eclecticismo que se manifiesta en una gran variedad de sistemas compositivos, algunos derivados de épocas anteriores, otros que, conocidos desde el siglo I en otros lugares, adquieren un papel preponderante en Hispania y finalmente otros que suponen una gran innovación.
– Por lo que se refiere a la representatividad, el grupo mayoritario se ajusta a la decoración de candelabros (catorce conjuntos) que también fue el de mayor éxito en la centuria anterior; el siguiente grupo es el formado por las paredes de fondo blanco (diez conjuntos) especialmente las correspondientes al subgrupo más simple; a continuación el grupo con imitaciones marmóreas en la zona media (cuatro conjuntos), las paredes decoradas con arquitecturas (tres conjuntos), las pintadas con "fiori sparsi" (tres conjuntos), las decoradas con arquitecturas en la zona superior (dos conjuntos) y finalmente solo en la Villa dels Munts constatamos el motivo de piel de felino cubriendo los paneles medios.
– En relación a la dispersión geográfica, es también el primer grupo el que cubre la mayor parte de las zonas de la Península, al igual que las paredes blancas. Los mármoles en la zona media nos ofrecen dos zonas geográficas concretas, *Bilbilis* y Tiermes, ciudades en las que ya se había constatado una relación de talleres durante la segunda mitad del siglo I y que parece continuar durante el siglo II, ya que en ambas ciudades los paneles con imitaciones marmóreas alternan con interpaneles decorados con columnas. En la zona mediterránea, la Villa dels Munts y *Carthago Nova* presentan imitaciones de *crustae* marmóreas, si bien no existe una relación entre ambas decoraciones y también un ligero desfase en la cronología ya que las primeras son anteriores a Antonio Pío, en tanto que las segundas parecen coincidir con el reinado del citado emperador. Las paredes pintadas con "fiori sparsi", se ubican en la zona sur peninsular, con una relación evidente entre *Corduba* e *Ilici* que se manifiesta también en la similitud en los techos casetonados. El resto de los sistemas decorativos no parecen tener una relación geográfica evidente y quizás deben ser analizados teniendo en cuenta la categoría de las *domus* que decoraban.
– En relación a los sistemas arquitectónicos, es imprescindible destacar que aparecen en edificios de importancia singular. En *Carthago Nova* decoraban el teatro; la Villa dels Munts era propiedad de *C. Valerius Avitus, duumvir* de la ciudad de Tarraco, que era notable hispano procedente de *Augustobriga* y trasladado a Tarraco por orden directa de Antonino Pío. Finalmente la Domus del Sátiro cordobesa debió pertenecer, según recientes hipótesis, a la familia de los *Acilli* o a la de los *Annaei,* ambas de rancia tradición aristocrática. En la misma casa se ha documentado la existencia de arquitecturas en la zona superior y este mismo esquema se constata en la Casa de los Grifos de *Complutum*, *domus* cercana al foro y que supera los 900 m^2, por lo que es evidente que estos esquemas se reservaban para lugares de prestigio.
– El sistema decorativo de los techos más ampliamente difundido es el de relación continua sobre fondo blanco, que se manifiesta con gran profusión en el sureste peninsular y solamente el procedente de *Sisapo* se aleja de esta zona.
– Como se ha podido observar a lo largo del trabajo, existen varios edificios que nos muestran un amplio repertorio de esquemas pictóricos del siglo II y que se convierten en ejemplos paradigmáticos para el estudio de las pinturas hispanas de esta época. La Villa dels Munts nos ofrece la mayor parte de los sistemas compositivos en boga durante el siglo II, en concreto en la primera mitad de éste (paredes de los cubículos) y en época antonina (el techo casetonado). El repertorio pictórico de la Domus del Sátiro de Córdoba, datado en el último cuarto del siglo II, también es un exponente de las modas de la época y manifiesta, además, la adaptación de los distintos esquemas compositivos a la importancia de las estancias. El edificio del Atrio de *Carthago Nova,* considerado como un complejo para banquetes triclinares, presenta un repertorio pictórico menos variado, pero su importancia radica en la datación estratigráfica de las dos secuencias, la época trajano-adriánea y mediados del siglo II. También la Domus de Terspícore de Valencia estuvo decorada con interesantes pinturas datadas en época adriánea-antonina. Finalmente, un curioso ejemplo es la Domus de las Columnas Rojas de *Sisapo*, con un ciclo pictórico banal que contrasta con la riqueza de los mosaicos datados a finales del siglo II.

– Finalmente hay que destacar que no existe ningún esquema que podamos considerar hispano y para cada uno de ellos hallamos paralelos en las provincias occidentales del Imperio, por lo que podríamos hablar de una *koiné* pictórica instalada en las provincias a lo largo del siglo II d.C. Por lo tanto no existe un estilo local en *Hispania* sino varios estilos que son los característicos de la pintura provincial del siglo II en las provincias occidentales. Tras los resultados obtenidos en este estudio, no podemos distinguir claramente o definir con rotundidad la marca de un taller, pero sí podemos hablar de una tendencia regional que evoluciona en su conjunto próxima a esquemas compositivos conocidos en el resto de las provincias romanas de Occidente. Teniendo en cuenta la gran movilidad de los talleres y la importancia del fenómeno de la moda, podemos observar cómo entre finales del siglo I d.C. y finales del siglo II d.C., sí que pudieron existir talleres de pintores que decoraron tanto edificios públicos como privados, un trabajo desarrollado en lo que sería una cantera artesanal de gran empeño, activa durante el plazo de un siglo y que comportó la realización de estructuras constructivas y decorativas de la mejor calidad.

Bibliographie

Abad Casal 1982 — L. Abad Casal, La pintura mural romana en España (Sevilla-Alicante 1982).

Altieri 2002 — J. Altieri Sánchez, Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo. Iconografía, MéridaMem 6, 2000 341–360.

Argente Oliver – Mostalac Carrillo (1982) — J. L. Argente Oliver – A. Mostalac Carrillo, La pintura mural romana de la casa del Acueducto de Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria), Numantia 1, 1982, 147–163.

Baldasarre *et al.* 2002 — I. Baldasarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milano 2002).

Borhy 2007 — L. Borhy, Calçotada im Römischen Pannonien? Interpretation eines Wandgemäldes aus Brigetio (FO: Komáron/Snozy-Vásártér, Ungarn), in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 263–265.

Cánovas 2010 — A. Cánovas, La arquitectura doméstica de la zona ocidental de Colonia Patricia Corduba, in: D. Vaquerizo – J. F. Murillo, El Anfiteatro Romano de Córdoba y su entorno urbano. Análisis arqueológico (ss. I–XIII d.C.), Monografías de Arqueología Cordobesa 19 (Córdoba 2010) 415–438.

Castanyer – Tremoleda 1999 — P. Castanyer – J. Tremoleda, La villa romana de Vilauba. Un exemple de l'ocupació i explotació romana del territorio a la comarca del Pla de l'Estany (Gerona 1999).

Castro – Cánovas 2010 — E. Castro – A. Cánovas, La domus del Parque infantil de Tráfico (Córdoba), Anejos de Anales de Arqueología Cordobesa 2/2009–2010, 2010, 121–140.

Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004 — R. Cebrián Fernández – A. Fernández Díaz, Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis), in: L Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque International de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 15–19 mai 2001 (Budapest 2004) 137–146.

Cerezo Tamayo 2007 — M. Cerezo Tamayo, Pinturas romanas procedentes del antiguo convento dominico de San Pedro Mártir (Toledo, España), in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 451–453.

Dubois 1996 — Y. Dubois, Venatio et peinture murale romaine à Yvonand-Mordagne (VD), ASchw 19, 1996, 112–122.

Fernández Díaz 2001 — A. Fernández Díaz, Algunos restos pictóricos de la ciudad de Lucentum (Tossal de Manises-Alicante), Lucentum 19–20, 2001, 215–235.

Fernández Díaz 2002–2003 — A. Fernández Díaz, La pintura mural de la villa romana de Balazote (Albacete), Lucentum 23–24, 2002–2003, 135–161.

Fernández Díaz 2004a — A. Fernández Díaz, El sistema de red en el Conventus Carthaginensis (Hispania), in: L Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque International de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 15–19 mai 2001 (Budapest 2004) 343–348.

Fernández Díaz 2004b — A. Fernández Díaz, Programa ornamental, pintura y mosaico, in: M. S. Hernández Pérez – L. Abad Casal (ed.), Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici (Alicante 2004) 167–174.

Fernández Díaz 2004c — A.Fernández Díaz, Architettura fittizia nella pittura murale di Valentia (Domus de Les Corts), in: R. Burri – A. Delacrétaz – J. Monnier – M. Nobili (ed.), Ad limina II. Incontro di studio tra i dottorandi di Roma, Istituto Svizzero di Roma, Villa Maraini, febbraio – aprile 2003 (Alessandria 2004) 253–276.

Fernández Díaz 2007a — A. Fernández Díaz, La pintura romana valenciana y sus modelos pompeyanos, in: Catálogo de la Exposición Pompeya bajo Pompeya. Las excavaciones valencianas en la casa de Ariadna (Valencia 2007) 143–146.

Fernández Díaz 2007b — A. Fernández Díaz, Un nuevo ejemplo de personificación de provincia romana en la decoración pictórica de la domus de Terpsícore (Valencia). Un tema iconográfico propio de mediados del siglo II d.C., in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 461–465.

Fernández Díaz 2008 — A. Fernández Díaz, La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución de los programas pictóricos a través de los estilos, talleres y técnicas decorativas (Murcia 2008).

García Marcos – Vidal Encinas 1995 — V. García Marcos – J. Vidal Encinas, Recent Archaeological Research at Asturica Augusta, in: B. Cunliffe – S. Keay (eds.), Social Complexity and the Development of Towns in Iberia. From the Copper Age to the Second Century AD, proceedings of the British Academy 86, 1995, 371–394.

Guiral Pelegrín 1992 — C. Guiral Pelegrín, Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto, Valencia), Saguntum 25, 1992, 139–178.

Guiral Pelegrín 1998 — C. Guiral Pelegrín, Pintura mural romana de Complutum y su entorno, in: S. Rascón (coord.), Complutum. Roma en el interior de la Península Ibérica (Alcalá de Henares 1998) 118–128.

Guiral Pelegrín 2010 — C. Guiral Pelegrín, El cubículo de las estaciones de la villa romana de “Els Munts” (Altafulla, Tarragona), in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale dell’AIPMA, Napoli 17–21 setttembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 511–520.

Guiral Pelegrín 2011 — C. Guiral Pelegrín, La decoración pintada del “Cubículo de las Estaciones” de la villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona). Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y arqueología 3, 2011, 127–143.

Guiral Pelegrín – Martín Bueno 1996 — C. Guiral Pelegrín – M. Martín Bueno, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).

Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999 — C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, Las pinturas, Astures. Pueblos y culturas en la frontera del Imperio romano (Gijón 1999) 178–186.

Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006 — C. Guiral Pelegrín – M. Zarzalejos Prieto, Peintures romaines dans la capitale du cinabre hispanique, DossAParis 318, 2006, 40–47.

Hevia Gómez *et al.* 2007 — P. Hevia Gómez – Mª. R. Corral Díaz – N. Sierra Sáiz 2007, Excavación y restitución de las pinturas del viridarium de la Domus de las Columnas Rojas de Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real), in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 471–474.

Jiménez Salvador 2000 — J. L. Jiménez Salvador, Los hallazgos de pintura mural romana. L’arqueologia fa ciutat, les excavacions de La Plaça de Cisneros (Valencia 2000) 31–34.

López García *et al.* 1994 — I. López García – C. Martín Jordá – R. Martínez García – C. Matamoros de Villa, Hallazgos arqueológicos en el Palau de Les Corts (Valencia 1994).

Luengo Martínez 1965 — J. Mª. Luengo Martínez, Astorga romana (Excavaciones del Plan Nacional 1954–55), NotAHisp 5, 1965, 152–177.

Martí Ribas – Juhé i Corbalán 1991 — C. Martí Ribas – E. Juhé i Corbalan, Estudo i restauració d’unes pintures murals romanes del jaciment de Can Modolell (Cabrera del Mar, El Maresme), Laietania 6, 1991, 119–126.

Noguera Celdrán *et al.* 2009 — J. M. Noguera Celdrán – A. Fernández Díaz – Mª. Madrid Balanza, Nuevas pinturas murales en Carthago Nova. Los ciclos de las termas del foro y del edificio del Atrio, in: J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza, Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada, Arqueología en el cerro del Molinete (Cartagena) (Murcia 2009) 185–207.

Pérez García – Fernández Díaz 2005 — A. Pérez García – A. Fernández Díaz, Pintura mural romana del Camino Colonia Romana (La Albufereta, Alicante), Romula 4, 2005, 177–212.

Ramallo *et al*. 2005 — S. F. Ramallo Asensio – A. Martínez Rodríguez – A. Fernández Díaz – J. Ponce García, La villa romana de La Quintilla (Lorca, Murcia). Análisis de su programa decorativo y ornamental, in: H. Morlier (éd.), La mosaïque gréco-romaine. Actes du IXe Colloque Internationale de l’AIEMA*,* Roma 5–10 novembre 2001, CEFR 352 (Roma 2005) 1001–1021.

Sánchez Montes – Rascón Marqués 2007 — L. Sánchez Montes – S. Rascón Marqués, La pintura mural de la Casa de los Grifos. Una nueva y excepcional domus de la ciudad romana de Complutum (Alcalá de Henares, Madrid, España), in: C.

Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 455–459.

Abbildungen

Abb. 1: Mapa de dispersión de las pinturas hispanas del siglo II (dibujo L. Suárez)
Abb. 2: Candelabros decorados
a. Domus de Terpsícore de Valencia (de Krougly *et al.* 1997)
b. Cerro del Molinete de *Carthago Nova* (foto A. Fernández)
c. "Salón Pompeyano" de Astorga. (de J. M. Luengo, 1965)
d. San Pedro Mártir de Toledo (foto C. Guiral)
e. Domus de la Fortuna de *Carthago Nova* (foto Archivo Museo Arqueológico Municipal de Cartagena)
f. Casa del Mitreo de Mérida (foto J. Altieri)
Abb. 3: Candelabros vegetales, a. *Viridarium* de la Casa del Mitreo (Mérida) b. Cubículo 2.8 de la Villa dels Munts (Altafulla, Tarragona) (foto C. Guiral)
Abb. 4: Pinturas del *triclinium* de la Domus de Terpsícore de Valencia (según A. FernÁndez DÍaz)
Abb. 5: Pinturas de la Villa dels Munts (foto R. Cornadó MNAT)
Abb. 6: Restitución de las pinturas del triclinio de la Domus del Sátiro de Córdoba (según A. Cánovas)
Abb. 7: Representaciones arquitectónicas en la zona superior
a. Peristilo de la Domus del Sátiro de Córdoba (foto de A. Cánovas)
b. Estancia J de la Casa de los Grifos de *Complutum* (Alcalá de Henares) (de Sánchez Montes 2006, 263)
Abb. 8: Imitaciones de *crustae* marmóreas en la zona media
a. Cubículo 2.6 de la Villa dels Munts (Altafulla, Tarragona) (foto R. Cornadó, MNAT)
b. Estancia 15 del Edificio del Atrio de *Carthago Nova* (según A. Fernández)
Abb. 9: Piel de leopardo y detalle de la garra. Cubículo 2.4 de la Villa dels Munts (Altafulla, Tarragona) (foto C. Guiral)
Abb. 10: Restituciones de los techos de fondo blanco
a. Casa de *G. Iulius Silvanus* de *Segobriga* (según A. Fernández)
b. Villa de los Torrejones (según A. Fernández)
c. Edificio del Atrio de *Carthago Nova* (según A. Fernández)
d. Domus de las Columnas Rojas de *Sisapo* (de Hevía *et al.* 2007)
e. Domus de Terpsícore de Valencia (de López García *et al.* 1994)
f. Domus de la Fortuna de *Carthago Nova* (según A. Fernández)
g. *Ilici* (foto A. Fernández)

Carmen Guiral Pelegrín
Dpto. de Prehistoria y Arqueología
Facultad de Geografía e Historia, UNED
c/ Senda del Rey, 7.
E – 28040 Madrid

Alicia Fernández Díaz
C/Santo Cristo, n° 1
Facultad de Letras
Universidad de Murcia
E – 30001 Murcia
aliciafd@um.es

Álvaro Cánovas Ubera
Seminario de Arqueologia
Universidad de Córdoba
Plaza Cardenal Salazar 3
E – 14005 Cordoba

Anna Santucci

La "Tomba dell'architettura illusionistica" a Cirene: una versione locale del c.d. "Secondo Stile"

(Taf. CIII–CVI, Abb. 1–12)

Abstract

Tomb S64, or the Tomb of the Illusionistic Architecture, is an exceptional monument recently discovered by L. Chestich in the Southern Necropolis at Cyrene (Libya). The tomb is composed of two rock-cut rooms, an antechamber and the actual burial chamber. Except for the ceiling, the antechamber, possibly used for ritual banquets, is decorated with paintings. On the eastern side of the antechamber the wall paintings are designed as a pseudo-architectural composition, of which the scheme has not been clarified yet. The wall paintings on the western side of the antechamber however represent a painted illusionistic portico seen in perspective, with figures and objects between the columns. In general, the wall paintings of Tomb S64 could be categorized as the Hellenistic 'Painted Architectural Style', but they are in fact definitively more advanced than those and resemble what is usually labelled as 'Pompeian Second Style'. The sophisticated architectural and pictorial choices executed in the tomb are unique in Cyrenaica so far and offer new elements for the discussion of pictorial styles. These wall paintings indicate the high cultural background of the tomb owners and of the *pictor*/*pictores*, who planned and executed this decoration. In addition, they testify to the creative interaction between the conformity to the figurative repertoire of the Hellenistic *koiné* and the local traditions.

La "Tomba dell'architettura illusionistica" si trova nella necropoli sud di Cirene, lungo il tratto iniziale della strada che dalla città antica andava verso l'altipiano di Barce. È, questo, il tratto iniziale anche della necropoli meridionale, che si sviluppa poco oltre la cinta muraria ellenistica, a ridosso di una multiforme area santuariale (*temenos* di Demetra, santuario rupestre di divinità ctonie). La tomba è compresa nel censimento delle necropoli di Cirene edito da Cassels[1] nel 1953 (è la numero S64), ma la scoperta dell'apparato pittorico si deve a recenti indagini condotte da L. Cherstich nell'ambito delle campagne della Missione Archeologica dell'Università di Chieti. Lo studio da parte mia rientra, infatti, in un progetto di collaborazione con la missione teatina diretta da O. Menozzi (campagne di scavo giugno 2009 e 2010).

Per l'analisi topografica ed architettonica del monumento rinvio alla pubblicazione preliminare curata da L. Cherstich e da me per Libyan studies[2]. Bastino qui, invece, i tratti salienti della tomba. Scavata nella roccia, ha un ampio cortile anteriore ed una facciata pseudo-architettonica, che è semplice nella parte inferiore conservata (apparato di blocchi in assise isodomiche addossato alla parete di roccia raddrizzata), mentre se ne ignora la soluzione della parte superiore; l'interno si compone di un'anticamera rettangolare (quella con le pitture) e di un secondo ambiente in cui sono ricavati i loculi per deposizioni multiple. Gli ingressi, tanto quello esterno quanto quello che collega i due ambienti interni, disposti più o meno in asse tra loro, erano completati da membrature architettoniche di riporto (stipiti ed architravi modanati), secondo una prassi consolidata a Cirene e funzionale anzitutto ad ovviare alle difficoltà di lavorazione di banchi rocciosi scadenti per qualità e facili a disgregarsi, quale è la roccia in cui questa tomba è stata ricavata. Come evidenziato da L. Cherstich, la tomba non trova precisi confronti planimetrici a Cirene se non nella tomba tardo-ellenistica

[1] Cassels 1953, 34.
[2] Cherstich – Santucci 2010, 33–38 fig. 1–4.

S181, che è sita nella medesima necropoli e che presenta una simile, ampia anticamera, in cui – secondo L. Cherstich – potrebbero avere una eco i cortili interni delle tombe alessandrine[3].

La "Tomba dell'architettura illusionistica", utilizzata da lungo tempo come ricovero per le attività agricole svolte nel terreno ad essa circostante, è profondamente manomessa: l'area davanti e sopra la tomba è destinata a coltura e non è possibile indagare l'interro; l'interno è scabro e delle sepolture non resta alcuna traccia; le pitture sono compromesse da parziali crolli delle pareti, dal processo di calcificazione della roccia, dal distacco dell'intonaco, da un pesante strato di nero-fumo e da graffiti tracciati di recente. Mancano, pertanto, indicatori cronologici contestuali alla/e fase/i d'uso della tomba e restano di incerta lettura diversi elementi dell'apparato decorativo.

Posti questi limiti della documentazione, passo alla descrizione dell'anticamera e delle sue pitture. Tutte e quattro le pareti dell'ambiente sono dipinte seguendo un sistema bipartito in senso orizzontale (Abb. 1–4). Esse condividono un alto zoccolo bicromo (rosso-scuro sopra, giallo-scuro sotto), mentre si differenziano nella decorazione della parte superiore: le pareti laterali risultano semplicemente dipinte in giallo-avorio (Abb. 4); la parete di fondo, caratterizzata da banconi in aggetto, doveva essere completata da una pseudo-architettura di riporto con il fondale, conservato, dipinto in rosso-scuro (Abb. 3); la parete d'ingresso accoglieva, invece, le pitture che ne giustificano la denominazione di "Tomba dell'architettura illusionistica" (Abb. 1–2). Il soffitto non presenta tracce di intonaco.

Inizio dalla parete di fondo, per concentrarmi poi sulla parete di ingresso che, qui, maggiormente interessa analizzare. Due banconi, ricavati nella roccia, fiancheggiano l'ingresso che conduce alla vera e propria camera sepolcrale (Abb. 3); l'altezza dei banconi e la pittura della loro fronte coincidono esattamente con lo zoccolo dipinto nelle altre pareti, tanto da presentarsi quale versione tridimensionale di quest'ultimo. La parete di fondo, al di sopra di ciascun bancone, ha un pannello monocromo in rosso-scuro, delimitato ai lati e in basso da una fascia di nuda roccia scalpellata in modo grossolano; questa medesima lavorazione continua nelle pareti laterali per una porzione corrispondente alla profondità dei banconi. Che questa lavorazione sia stata funzionale all'applicazione di elementi architettonici litici di riporto lo dimostra, con certezza, l'impronta che questi stessi hanno lasciato sull'intonaco delle pareti laterali, laddove si arresta la scalpellatura grossolana[4] (Abb. 4). Sebbene rimanga da precisare – è in corso di studio – quale forma architettonica sia stata riprodotta dalle membrature di riporto, si possono comunque ravvisare similitudini con gli attici a naiskos realizzati a Cirene nella parte superiore delle facciate di tombe medio- e tardo-ellenistiche e destinati ad accogliere apparati decorativi di vario genere (stele, sculture etc.), come esemplificano la tomba N258 o la versione "surrogata" del motivo, eseguito ad alto rilievo, nella tomba N17[5]. Un impianto dall'impatto assai più suggestivo, ma anche molto più complesso da realizzare e dimostrare, potrebbe risultare, invece, ipotizzando sui banconi un piccolo colonnato dorico a pendant di quello dipinto sulla parete opposta, quella d'ingresso.

E veniamo dunque alle pitture di quest'ultima parete. Al di sopra dell'alto zoccolo giallo e rosso è rappresentato, ad ambo i lati dell'ingresso, una struttura architettonica scandita da colonnine doriche, disposte su due piani sfalsati almeno nella parete a destra dell'ingresso (per chi entra), e coronate da una trabeazione dorica con modanature di tradizione ionica (Abb. 1–2). La prospettiva è policentrica e con veduta dal basso, tale da offrire la visione prospettica del soffitto "cassettonato" del portico. Diverse sono le asimmetrie della quinta architettonica dipinta tra le due porzioni della parete, a sinistra ed a destra dell'ingresso. Oltre a divergenze riscontrabili nei dettagli delle modanature, ad esempio, si registra una diversa concezione dell'architettura rappresentata: da un lato un portico balaustrato, aperto in alto e popolato da figure, dall'altro – ma la lettura è assai meno chiara – un'architettura a parete chiusa. Alla destra di chi entra nell'anticamera, il portico, i cui intercolunni dovevano presentarsi chiusi da una balaustra (3 su 5 lo sono), è animato da megalografie, ovvero da figure a grandezza naturale, che si affacciano da dietro la balaustra verso l'ambiente, avendo sullo sfondo il turchese del cielo. Si riconoscono una figura femminile, *velato capite*, volta sinistra (Abb. 5); una pelle di animale (lepre?) appesa ad una colonna (Abb. 6); una seconda figura femminile *velato capite*, ma volta a destra (Abb. 7); il torso nudo di un giovane (Abb. 8), verosimilmente un servo, differenziato dalle

[3] Cherstich – Santucci 2010, 37 f.

[4] Vd. Cherstich – Santucci 2010, fig. 8 b.

[5] Vd. Abdulghader Al Muzzeini *et al.* 2003; Santucci – Uhlenbrock 2013, in particolare 24–26.

precedenti figure per il tramite dell’incarnato scuro secondo tradizione. Molto compromessa è la porzione di pittura prossima all’ingresso, equivalente più o meno ad un ulteriore intercolunnio, in cui mi sembra di poter leggere una balaustra su cui pende un drappo, indiziato – credo – da poche pennellate superstiti, curvilinee, in pittura rosso-scuro (Abb. 9). Nella parete a sinistra dell’ingresso è leggibile poco meno della metà delle pitture, nel tratto in prossimità dell’angolo, il quale – peraltro – è marcato da una pesante linea rossa (Abb. 2). Porzioni discontinue di pittura assicurano la presenza di colonne; il tratto conservato corrisponde all’incirca a due intercolunni, entrambi però completamente chiusi. In uno è riconoscibile una porta a due battenti, del tipo cosiddetto dorico, con le fasce orizzontali (superiore e centrale, quella inferiore non è leggibile) decorate da borchie ad imitazione delle testate dei chiodi in bronzo che, nelle porte reali, fissavano le assi trasversali dei battenti suddividendoli in riquadri (Abb. 10). Nell’ultimo tratto, verso l’angolo, la parete sembra bipartita da una balaustra, davanti alla quale è un oggetto dal profilo concavo, un *kalathos* o, meno probabile, un *thymiaterion* (Abb. 11).

Le pitture sono stese su un sottile strato di fine intonaco bianco, sotto cui è uno spesso strato di preparazione, grezzo e di colore rosa-arancio, che uniforma la parete rocciosa ed è composto da malta, sabbia, calce, chamotte e inclusi di varia natura, derivati da tritume grossolano di pietre, valve di conchiglia e terracotta (Abb. 12 a). Opportune analisi diagnostiche, se ve ne sarà possibilità, potranno chiarire gli aspetti tecnico-materici di queste pitture. L’analisi macroscopica consente per ora poche osservazioni, e per lo più problematiche. La tecnica pittorica potrebbe essere mista: un “a fresco asciutto” pare coerente con la parte figurata, dove la pittura è opaca, ampiamente distaccata a scaglie, mentre la tempera potrebbe giustificare l’effetto “lucido” e “saponoso” della pittura rossa e gialla dello zoccolo, ma occorre valutare, in questo senso, anche le possibili interazioni generate dal diverso grado di umidità della parete, assai maggiore proprio nella parte inferiore. Non sono state individuate tracce sistematiche di disegno preparatorio, ma quelle rilevate sono ad incisione. Quest’ultima è usata per tracciare le linee geometriche, quelle verticali che suddividono il fregio dorico e i pannelli della porta a doppia anta o quelle diagonali del cassettone prospettico, come pure i cerchi disegnati a compasso per le finte borchie metalliche della porta (Abb. 12 b), ma anche per schizzare qualche dettaglio delle figure, ad esempio le ciocche dei capelli della figura femminile meglio conservata[6]. La pittura è tonale, con i chiaro-scuri ottenuti dalla diversa densità e dalla stratificazione delle pennellate e dal tratteggio, che conferiscono volumetria alle figure. Queste ultime sono state dipinte prima dei fondali e degli elementi non figurati, come dimostra una pennellata di cielo sovrapposta al velo della figura femminile meglio conservata (Abb. 5) o la fascia gialla sul lato sinistro della figura virile (Abb. 8). La paletta dei colori è ristretta e netta è la dominanza dei toni caldi, con generoso impiego del rosso-scuro e del giallo-scuro, ad effetto oro, ma anche dell’arancio e di vari altre gradazioni del giallo; il turchese è riservato al cielo ed a pochi dettagli delle modanature architettoniche. Potrebbe trattarsi del blu egizio, già attestato a Cirene nelle metope della Tomba dell’Altalena[7] (fine III – inizi II a.C.), mentre gli altri pigmenti potrebbero essere di origine locale, considerata sia la vasta disponibilità di “terre rosse” in Cirenaica sia l’economia regionale, se non locale, dell’uso dei colori ben dimostrata per altri contesti greco-ellenistici[8].

La bipartizione delle pareti – con la parte inferiore piena e bidimensionale, quella superiore prospettica e tridimensionale – richiama la concezione illusionistica dello spazio formulata fin dal primo ellenismo dalle tombe macedoni[9], in particolare dalla Tomba di Persefone a Verghina (seconda metà IV sec. a.C.), dalla Tomba a cista II del Tumulo A di Aenia (terzo quarto IV sec. a.C.), dalla Tomba del Giudizio (primi decenni III sec. a.C.) e dalla Tomba di Lyson e Kallikles (fine III – inizi II sec. a.C.) a Lefkadia-Mieza. Il motivo del

[6] Vd. inoltre Cherstich – Santucci 2010, fig. 5.

[7] Le metope della Tomba dell’Altalena sono state sottoposte di recente a nuove indagini fisico-chimiche: prive di intonaco, esse sono dipinte in tecnica mista (a fresco, a vero fresco e, forse, ad encausto); il disegno si avvale in alcuni punti dell’incisione (ad es. ovoli). Tra i colori, che cambiano resa in rapporto alla tecnica, sono stati identificati il bianco di piombo, due tonalità di rosso (una forse è la sandaraca di Plinio, *NH* 35, 39); arancio (a base di ossidi di piombo e di ferro/ematite, forse la *sandyx* di Plinio, *NH* 35, 40); rosa e rosa-violaceo; ocra giallo (ricco di magnesio e silicio); verde; turchese (blu egizio e giallo); nero. Per il color carne i pigmenti rossi a base di piombo (minio?) con polvere di marmo sono stati applicati “a vero fresco” su un sottile strato di calce, che ne ha assicurato la penetrazione nella superficie litica. Vd. Rouveret 2004, 93–126. 148–161; Rouveret – Walter 2007. Per le precedenti analisi, Bacchielli 1976.

[8] Si veda in generale Tivérios – Tsiafakis 2002; Kakoulli 2008.

[9] Da ultimo Brékoulaki 2006, 77–100. 204–217. 221–234. 327–340 con eccellente apparato illustrativo. Sulla Tomba del Giudizio vd. anche Bacchielli 1983.

portico balaustrato nella parte alta della parete, però, è ben oltre queste esperienze e ricorda formulazioni di “primo stile” in ambito greco e tra queste, anzitutto, la Casa degli stucchi dipinti di Pella[10] (III–II sec. a.C.), in virtù dell’embrionale sfondamento della parete che, a fronte di un portico piatto ed inanimato, viene prefigurato dalla pittura azzurra stesa al di sopra della balaustra, il cielo almeno come effetto, ma non è certo che lo sia stato anche nella volontà artistica e/o nella sua percezione in antico. Parimenti si possono citare la Casa di Dioniso a Delo[11] (fine II – inizi I sec. a.C.) per il motivo del portichetto prospettico e, per il gusto cromatico che sulla parete dà ampio al rosso ed al giallo scuri, la Stanza delle Maschere nell’Edificio Z di Pergamo[12] (metà II sec. a.C.).

La Tomba S64 di Cirene resta, comunque, un episodio altro, diverso. In essa, anzitutto, sembra essere conferito un particolare valore all’architettura, che è perno dell’impianto illusionistico dell’anticamera sia nella sua rappresentazione pittorica (parete d’ingresso) sia nella sua versione litica “tridimensionale” (parete di fondo). In questo senso allora, cioè nel connubio di pittura e volumetrie architettoniche, può esprimere un gusto per la manipolazione dello spazio reale affine a monumenti funerari alessandrini, quali meglio testimonia la camera dell’Ipogeo A di Chatby[13] (III sec. a.C.), che offre peraltro una delle prime attestazioni regionali di “sfondamento” pittorico della parete (pseudo-finestre semiaperte verso il cielo). Una manipolazione che trova, poi, nei contesti domestici pompeiani – ad es. l’*oecus* corinzio 43 della Casa del Labirinto a Pompei[14] (II Stile, fase I c) – le espressioni più “mature”, che hanno un forte potenziale illusionistico e che sono proiezione di una cultura dell’abitare ideologicamente legata ad una precisa committenza[15].

La concezione del portichetto dipinto nella Tomba S64 si inscrive, in generale, nelle formulazioni architettoniche dell’Ellenismo, con più specifici riferimenti alla tradizione cirenaica. Nel complesso, il portico evoca gli attici colonnati delle tombe rupestri medio- e tardo-ellenistiche di Cirene, nei quali venivano esibite stele e mezze figure funerarie e di cui danno attestazione le tombe S388, S4 e, in forma semplificata, le numero S201 ed E215[16]. Anche la *ratio* di triglifi e metope per intercolunni (in un rapporto ricostruibile di 4 a 3) ricorre nell’architettura funeraria medio- e tardo-ellenistica di Cirene[17]. Al pari, alcuni motivi riprodotti sono presenti nell’architettura di Cirene fin dall’avanzato IV sec. a.C., quando è introdotto – ad esempio – il *kymation* sopra l’abaco del capitello dorico e si realizzano esuberanti combinazioni di *kymatia* dorici, ionici e lesbi, sia negli edifici pubblici (portali del Tempio di Artemide e di quello di Apollo Archeghetas), sia, e soprattutto, nei monumenti funerari di Cirene (N36, N49, N174, N180, W175) e del suo territorio (Suni el Abiad, Zawani, Sambar)[18]. Tra i motivi recenziori è individuabile, invece, la cornice con mensole, espressione dell’architettura tardo-ellenistica (dalla prima metà del II sec. a. C.), ben documentata in ambito alessandrino ed a Cirene medesima[19]. Egualmente, i dentelli di forma quadrangolare e, soprattutto, ravvicinati indirizzano a formulazioni del tardo-ellenismo, in specie quelle – ancora una volta – di ambito alessandrino[20]. Isolato, per ora, sembra invece il *kyma* lesbio delle metope, poiché è dorico quello più frequentemente documentato a Cirene[21]. Pur nella finzione e nella semplificazione, dunque, la citazione dei motivi architettonici è accurata, dimostra dimestichezza con il repertorio architettonico e ciò potrebbe costituire un argomento a favore di una formazione scenografica del/i *pictor/es* impiegato/i nel lavoro. Né questo stupirebbe, considera-

[10] Siganidou 1982, 35 fig. 5; Baldassarre *et al*. 2002, 69 fig. a.

[11] Bulard 1908, tav. 6 a fig. a (riprodotta anche in Croisille 2005, 34 fig. 7). A proposito del I Stile si rimanda alle considerazioni di Bilde 1993.

[12] Si veda il contributo di H. Schwarzer in questo volume.

[13] Per la discussione di questo ed altri monumenti alessandrini con manipolazione pittorica ed illusionistica delle pareti si veda Adriani 1966, 112–117 n. 68 fig. 131–136. 124–126 n. 79, fig. 171. 174 e più di recente Venit 2002, 34–36; Daszewski 2003; McKenzie 2007, 107–112. Resta fondamentale la lettura di Adriani 1938.

[14] PPM V, 1994, 39–45 fig. 66–72 (V. M. Strocka).

[15] Vd. Bragantini 1995; Bragantini 2007.

[16] Tomlinson 1967, 242–248. 250. 254; Frigerio 1997, 68–70 fig. 17–19; Cherstich 2008, 82 fig. 6.

[17] Si vedano, ad esempio, le tombe N65, 178; S4, 181; W17, 20, 98.

[18] Rispettivamente Bacchielli 1980, 1; Stucchi 1975, 47–86. I medesimi tipi di modanature sono ripresi nelle basette funerarie, per una campionatura delle quali si veda Oliverio *et al*. 1961–62.

[19] Pensabene 1993, 99–104 in part. cat. n. 875. Cfr. Bacchielli 1980, 18; Cherstich 2006, 113 fig. 14: tomba S4.

[20] Vd. Pensabene 1993, 104–107 cat. n. 837. 839 C in part.

[21] Lo si trova nelle metope della Tomba dell’Altalena (Bacchielli 1976), delle tombe W 16, 20, 97, 98 (Bacchielli 1976, 361 tav. 1; Fabbricotti 2006, fig. 17–19. 22–24 tav. 3).

ti i numerosi edifici per spettacoli, civili e religiosi, che erano attivi a Cirene – ma anche ad Apollonia, Tolemaide etc. – in questo medesimo orizzonte cronologico ed i cui allestimenti scenici dovevano assicurare un vivace mercato di committenze.

Come gli elementi architettonici, anche le figure femminili dipinte tra gli intercolunni paiono in parte debitrici della cultura figurativa cirenaica, non sembrando del tutto estranee alla tipologia delle mezze figure funerarie[22]. Le due donne ed il servitore che le accompagna, però, non sono divinità funerarie, quanto piuttosto presenze che, dallo spazio dei vivi, al di fuori della tomba, giungono a far visita – in una sorta di processione – ai “propri” defunti. Nello sguardo mesto delle figure femminili è tutta la portata di un compianto funebre, quello composto, che viene celebrato dalle donne adulte della famiglia, madri o mogli, *velato capite* per l’appunto, accompagnate dalla servitù che reca le offerte. Sono figure in ideale colloquio con i defunti della tomba: ad essi si rivolgono e non già al visitatore che per vederle, una volta entrato, deve voltarsi di spalle. La pittura megalografica e l’effettiva coincidenza della parete “sfondata” – aperta verso il cielo – con la parete esterna della tomba accreditano la verisimiglianza della scena, il suo gioco illusionistico, tanto più se si considera quella che doveva essere la loro percezione in antico e nella quale giocavano un ruolo determinante le fioche e vibranti luci di fiaccole e lucerne.

Se la lettura è corretta, ne consegue che la porta dipinta sulla parete adiacente nulla abbia a che fare, quanto a significato, con le porte riprodotte a rilievo o in pittura sulle lastre di chiusura dei loculi funerari, ampiamente attestate – ad esempio – ad Alessandria ed a Cirene. Ma se proprio si intende attribuirle una valenza simbolica, quale demarcazione tra lo spazio dei vivi e quello dei morti, si tratta di una demarcazione a rovescio, aprendosi – nel caso – verso l’esterno, verso il mondo dei vivi. In linea con il tema della processione risulterebbero, infine, il *kalathos*, nonché la pelle di animale appesa alla colonna, anch’essi da intendere quali offerte.

Al di là di queste più specifiche proposte interpretative, è evidente che la “Tomba della pittura illusionistica”, assegnabile al tardo-ellenismo, restituisce una testimonianza di notevole interesse sia per la conoscenza della pittura greca in Cirenaica[23], sia per la discussione sugli stili, entro la cui codificazione difficilmente si lascia inquadrare proprio per il carattere complessivamente autonomo, locale, delle sue pitture. Genericamente può essere aggregata alle manifestazioni del c.d. “Proto-Second Style”, testimoniando una redazione avanzata del “Painted Architectural Style”[24], ma con evidenti tangenze (anticipazioni?) con le pitture del “Secondo Stile Pompeiano” (soprattutto fasi I c – II a). Mi riferisco, oltre al generico tema dello “sfondamento” della parete, alle figure megalografiche che popolano le architetture ed ai topoi della porta, del tessuto drappeggiato, del *kalathos* e della pelle di animale, una “natura morta”, sebbene questi ultimi siano motivi rintracciabili individualmente in una più lunga tradizione pittorica. Per le megalografie, oltre alla Villa dei Misteri (*oecus* 5) ed a quella di Boscoreale (*oecus* H), testimonianze significative per il rapporto che integra “personaggi viventi” nella quinta architettonica sono offerte dalla Casa del Labirinto[25] (*cubiculum* 42), dalla Casa di *M. Fabius Rufus*[26] (ambiente 71), dalla Casa VI 17 Ins. Occ. 41[27] (esedra 18), dalla Casa del Criptoportico[28] (frigidario 20 e anticamera 21) e della Casa del Sacello Iliaco[29] (*oecus* P, in particolare pareti nord ed ovest). Per le “nature morte integrate” nell’architettura dipinta, e non isolate in *pinakes* autonomi[30], si consideri tra tutte – proprio per l’affinità della fauna – la lepre sospesa alla balaustra nell’ambiente 17 della già citata Casa VI 17 Ins. Occ. 41[31], mentre per il *kalathos* si può rinviare all’*oecus* 23 della Villa cd. di Pop-

---

[22] Beschi 1969–70.

[23] Oltre alla Tomba dell’Altalena, sopra menzionata (nota 7), rinvenuta nella Necropoli Occidentale di Cirene, è documentata la tomba tardo-ellenistica di Thanathos nella Necropoli Meridionale, una rara testimonianza architettonica di tomba a cortile ipogeico, che è debitore della tradizione alessandrina (Bacchielli 1996). Le pitture della Tomba di Thanatos sono conservate in pochi tratti ed in assai pessime condizioni.

[24] In part. Miller 1993, 93–100. Per l’origine alessandrina dello stile vd. più di recente McKenzie 2007; per una riflessione di metodo, Fragaki 2003.

[25] PPM V, 1994, 37–39 in part. fig. 64 (V. M. Strocka).

[26] PPM VII, 1997, 1007–1013 in part. fig. 317. 320–323 (I. Bragantini).

[27] PPM VI, 1996, 37–40 in part. fig. 58 (V. Sampaolo).

[28] PPM I, 1990, 231 fig. 65–66. 246–249 fig. 94–98 (I. Bragantini).

[29] PPM I, 1990, 324 fig. 76 (I. Bragantini).

[30] Cfr. Wesemberg 1993 e, più di recente, De Caro 2001 (con bibliografia precedente).

[31] PPM VI, 1996, 28 f. fig. 45 (V. Sampaolo).

pea ad Oplontis[32]. Diverso, però, è il significato di questi elementi, volti nella Tomba S64 non a connotare in senso sacrale le architetture dipinte, come avviene nei contesti campani, bensì a rappresentare le offerte per i defunti, offerte che sui banconi della parete di fondo potevano avere i loro corrispettivi reali. Non è da escludere, quindi, che l'anticamera della Tomba S64, inusuale per l'architettura funeraria di Cirene – come dichiarato in apertura – possa essere stata concepita come spazio rituale, funzionale ad accogliere banchetti più riservati di quelli che potevano essere ospitati nel cortile esterno e forse ristretti al nucleo familiare.

Una valutazione complessiva dell'apparato pittorico della Tomba S64 resta, comunque, problematica, e necessita di chiarimenti che ulteriori indagini spero possano recuperare. Certo è che queste pitture documentano il pieno inserimento della cultura artistica cirenaica nella *koiné* mediterranea del tardo-ellenismo, rivelandone al contempo la capacità di interagire in modo autonomo e creativo con tradizioni e repertori sia locali che sovra-regionali, sì da restituire un'ulteriore esemplificazione della "diversità del contemporaneo".

Bibliographie

Adriani 1938 — A. Adriani, Osservazioni sulla stele di Helixo e sui precedenti alessandrini del II stile, Bulletin de la Société Royale d'archéologie – Alexandrie 32, 1938, 112–130.

Adriani 1966 — A. Adriani, Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano. Serie C, Vol. I–II (Palermo 1966).

Aldulghader Al Muzzeini *et al.* 2003 — Abdulghader Al Muzzeini – D. Thorn – J. C. Thorn – J. Reynolds, Newly Discovered Funerary Verses at Cyrene, in: N. Bonacasa – A. Di Vita (a cura di), Scritti in memoria di Lidiano Bacchielli, QuadALibya 18, 2003, 165–172.

Bacchielli 1976 — L. Bacchielli, Le pitture dalla 'Tomba dell'Altalena' di Cirene nel Museo del Louvre, QuadALibya 8, 1976, 355–383.

Bacchielli 1980 — L. Bacchielli, Un architetto del III sec. a.C. e l'affermazione a Cirene di una nuova architettura dorica. Rapporti e differenze con Alessandria, RendLinc 35, 1980, 1–26.

Bacchielli 1983 — L. Bacchielli, «Unità di luogo» fra architettura e megalografie nella facciata della grande tomba di Leukadià, RendLinc 38, 1–2, 1983, 13–37.

Bacchielli 1996 — L. Bacchielli, La Tomba di Thanatos nella Necropoli Sud di Cirene, LibyaAnt N. S. 2, 1996, 27–30.

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvatori, La pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milano 2002).

Beschi 1969–70 — L. Beschi, Divinità funerarie cirenaiche, ASAtene 47/48, 1969–70, 133–341.

Bilde 1993 — P. G. Bilde, The International Style. Aspects of Pompeian First Style and its Eastern Equivalents, in: P. G. Bilde – I. Nielsen – M. Nielsen (a cura di), Aspects of Hellenism in Italy. Towards a Cultural Unity?, ActaHyp 5, 1993, 151–177.

Bragantini 1995 — I. Bragantini, Problemi di pittura romana, AION 2, 1995, 175–197.

Bragantini 2007 — I. Bragantini, La pittura in età tardo-repubblicana, in: B. Perrier (a cura di), Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes, Actes du colloque international de Saint-Romain-en Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, Vienne-Saint-Romain-en Gal 8–10 février 2007 (Roma 2007) 123–132.

Brécoulaki 2006 — H. Brécoulaki, La peinture funéraire en Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur. IVème–IIème s. av. J.-C., Meletēmata 48 (Athenes 2006).

Bulard 1908 — M. Bulard, Peintures murales et mosaïques de Délos, MonPiot 14, 1908.

Cassels 1953 — J. Cassels, The Necropoleis of Cyrene, BSR 23, 1953, 1–43.

Cherstich 2006 — L. Cherstich, S4. La tomba di Klearchos di Cirene, in: E. Fabbricotti – O. Menozzi (a cura di), Cirenaica. Studi, scavi e scoperte, Atti del X Convegno di Archeologia Cirenaica, Chieti, 24–26 novembre 2003, parte I. Nuovi dati da città e territorio, BARIntSer 1488 (Oxford 2006) 103–114.

Cherstich 2008 — L. Cherstich, From looted tombs to ancient society. A survey of the Southern Necropolis of Cyrene, LibSt 39, 2008, 73–93.

Cherstich – Santucci 2010 — L. Cherstich – A. Santucci, A new discovery at Cyrene. Tomb S64 and its 'Pompeian Second Style' wall paintings. Preliminary notes, LibSt 41, 2010, 33–45.

Croisille 2005 — J.-M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005).

Daszewski 2003 — W. A. Daszewski, Le tombeau perdu de Gabbari, in: J.-Y. Empereur – M.-D. Nenna (a cura di). Necropolis 2, Études alexandrines 7 (Le Caire 2003) 659–670.

De Caro (a cura di) 2001 — S. De Caro (a cura di), La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane (Napoli 2001).

[32] Ottima riproduzione in Mazzoleni 2004, 155 fig. a.

Fabbricotti 2006 — E. Fabbricotti, Alcune tombe della Necropoli Occidentale di Cirene, in: E. Fabbricotti – O. Menozzi (a cura di), Cirenaica. Studi, scavi e scoperte, Atti del X Convegno di Archeologia Cirenauca, Chieti, 24–26 novembre 2003, parte I. Nuovi dati da città e territorio, BARIntSer 1488 (Oxford 2006) 121–140.

Fragaki 2003 — H. Fragaki, Représentations architecturales de la peinture pompéienne. Évolution de la pensée archéologique, MEFRA 115, 2003, 231–294.

Frigerio 1997 — C. Frigerio, Un esempio di architettura ellenistica funeraria a Cirene. La tomba S388, LibyaAnt N. S. 3, 1997, 51–73.

Kakoulli 2008 — I. Kakoulli, Greek painting techniques and materials from the fourth to the first century BC (London 2008).

Mazzoleni 2004 — D. Mazzoleni, Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana (San Giovanni Lupatoto 2004).

McKenzie 2007 — J. McKenzie, The Architecture of Alexandria and Egypt 300 BC–AD 700 (New Haven 2007).

Miller 1993 — S. G. Miller, The Tomb of Lyson and Kallikles. A painted macedonian tomb (Mainz am Rhein 1993).

Oliverio *et al.* 1961–62 — G. Oliverio – G. Pugliese Caratelli – D. Morelli, Supplementum Epigraficum Cirenaicum, ASAtene 39–40, 1961–62, 219–375.

Pensabene 1993 — P. Pensabene, Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egizi. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano (Roma 1993).

PPM — G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e mosaici I–X (Roma 1990–2003).

Rouveret 2004 — A. Rouveret, Peintures grecques antiques. La collection hellénistique du Musée du Louvre (Paris 2004).

Rouveret – Walter 2007 — A. Rouveret – P. Walter, Couleur et matières dans les peintures hellénistiques du Musée du Louvre, in: S. Descamps-Lequime, Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de colloque, Musée du Louvre 10 et 27 mars 2004 (Paris 2007) 120–131.

Santucci – Uhlenbrock 2013 — A. Santucci – J. Uhlenbrock, Richard Norton and the Exploration of the Northern Necropolis of Cyrene (24 October 1910 – 4 May 1911). From Archives to Archaeological Contexts, LibSt 44, 2013, 9–56.

Siganidou 1982 — M. Siganidou, 'Ἡ ἰδιωτική κατοικία στήν ἀρχαία Πέλλα', Ἀρχαιολογία 2, 1982, 31–36.

Stucchi 1975 — S. Stucchi, Architettura cirenaica, Monografie di archeologia libica 9 (Roma 1975).

Tivérios – Tsiafakis 2002 — M. A. Tivérios – D. S. Tsiafakis (a cura di), Color in Ancient Greece. The Role of Colour in Ancient Greek art and architecture (700–31 B.C.), Proceedings of the conference held in Thessaloniki 12th-16th April 2000 (Thessaloniki 2002).

Tomlinson 1967 — R. A. Tomlinson, False Façade tombs at Cyrene, BSR 62, 1967, 241–256.

Venit 2002 — M. S. Venit, Monumental Tombs of Ancient Alexandria. The Theatre of the Dead (Cambridge 2002).

Wesenberg 1993 — B. Wesenberg, Zum integrierten Stilleben in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils, in: E. Moormann (a cura di), Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the fifth international congress on ancient wall painting, Amsterdam 8–12 September 1992, BABesch suppl. 3 (Leiden 1993) 160–167.

Abbildungen

Abb. 1: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, parete a destra dell'ingresso (foto A. Santucci 2010; disegni A. Santucci; elaborazione digitale L. Polidori)

Abb. 2: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, parete a sinistra dell'ingresso (foto A. Santucci 2010; disegni A. Santucci; elaborazione digitale L. Polidori)

Abb. 3: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, parete di fondo (foto A. Palumbo – A. Santucci 2009; disegni A. Santucci; elaborazione digitale L. Polidori)

Abb. 4: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, pareti laterali (foto A. Santucci 2010; disegni A. Santucci; elaborazione digitale L. Polidori)

Abb. 5: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, figura femminile *velato capite* (foto A. Santucci 2010)

Abb. 6: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, pelle di animale appesa alla colonna (foto A. Santucci 2010)

Abb. 7: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, figura femminile *velato capite* (foto A. Santucci 2010)

Abb. 8: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, figura virile dietro una balaustra (foto A. Santucci 2010)

Abb. 9: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, probabile tessuto drappeggiato davanti alla balaustra (foto A. Santucci 2010)

Abb. 10: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, porta (foto A. Santucci 2010)
Abb. 11: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, probabile *kalathos* (foto A. Santucci 2010)
Abb. 12: Cirene, Tomba dell'architettura illusionistica/S64, (a) strati di supporto alle pitture e (b) disegni preparatori ad incisione (foto A. Santucci 2010)

Anna Santucci
Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline Umanistiche (DISCUM)
Università degli studi di Urbino "Carlo Bo"
Via del Balestriere 2
I – 61029 Urbino (PU)
anna.santucci@uniurb.it

Barbara Bianchi

Tradizione locale e "citazioni urbane" nella pittura della *Tripolitania romana*

(Taf. CVII–CIX, Abb. 1–10)

Abstract

Tripolitania has been treated only marginally in the most recent monographic studies on painting in Roman times; it is therefore currently difficult to develop a complete portrayal of the peculiar characteristics and of the evolution of residential painting in Roman times in this region. From a chronological viewpoint the contexts examined in this study are substantially homogeneous and refer to the 2nd and 3rd centuries AD, a period ranging from the first half of the 2nd century AD to the Severan period and extending until the period of *Gallienus*.

In *Tripolitania*, the decorative systems generally display patterns organized in a horizontal subdivision of the wall: normally a succession of panels separated by inter-panels exists in a central band, providing a continuous modular decoration. Regarding the iconographic features, there is a broad use of wallpaper patterns as well as imitations of marble (generally in the middle and the lower levels); landscape painting enjoys a certain space and finally large scale compositions play a significant role.

The review of old data and unpublished materials allows us to make a more defined view of the painting production of the region. The development of the Antonine and the Severan painting (those used in the complexes in question) reveals a clear bond to the taste of the time in *Tripolitania* which is characterized above all by the simplification of the composition and by the choice of iconographic themes. The stylistic similarities to "oriental" contexts, such as the Cyrenaican and Ephesian ones, are justified by the common wish to conform to the model of Rome, which is well exemplified in the paintings of Ostia. Furthermore, from a purely pictorial point of view, the decoration reveals characteristics which convey the taste of the patrons and the local artisans: this can particularly be seen in the use of shapes in the compositions on a large scale, in the choice of the individual decorative motifs and in the use of colours.

La *Tripolitania* è stata trattata un po' marginalmente negli studi monografici più recenti sulla pittura in epoca romana[1], tanto che l'opera di riferimento rimane, ancora oggi, quella dedicata da S. Aurigemma ai monumenti d'arte pittorica[2], tra i quali per esempio i significativi complessi decorativi della villa di Dar Buc Ammera a Zliten e delle cosiddette Terme della Caccia a *Leptis Magna*.

Allo stato degli studi è difficoltoso elaborare un quadro complessivo dei caratteri peculiari e dell'evoluzione della pittura residenziale d'epoca romana in ambito tripolitano.

Non è raro infatti che le decorazioni pittoriche siano rimaste inedite, come nel caso della cosiddetta "fattoria di Orfeo" venuta in luce nel 1933 in una zona non distante dalle mura occidentali di *Leptis Magna*[3], oppure che i brani figurati siano stati resi noti inizialmente solo attraverso la documentazione grafica: è il

[1] Si ricordano, tra gli altri, Croisille 2005; Ling 1991; Thomas 1995.

[2] L'opera, pubblicata negli anni 1960–1962, raccoglieva le scoperte relative all'arte pittorica e musiva, effettuate nella prima metà del 1900, cfr. Aurigemma 1960; Aurigemma 1962.

[3] Il complesso con pavimento musivo e decorazione pittorica parietale è stato pubblicato in modo molto parziale, cfr. Aurigemma 1960, 52–54; Guidi 1935, 110–143. L'edificio, interpretato come "fattoria" per la presenza di un frantoio in pietra, prende nome dal soggetto del mosaico rinvenuto; esso fu staccato ed esposto al museo di Tripoli, mentre le pitture, ben conservate al momento della scoperta, e documentate grazie ad alcuni scatti fotografici, rimasero *in situ* e sono oggi perdute.

caso degli intonaci dipinti della Casa dell'Attore Tragico a Sabratha, recuperati negli anni 1935–1936, e dei quali N. Calabrò-Finocchiaro, al fine di proporre le restituzioni ideali, realizzò nel 1937 accurati acquerelli[4]. Inoltre in passato la decorazione pittorica rinvenuta in parete, per lo più priva di un contesto stratigrafico di riferimento, è stata recuperata solo "a brani"; pratica questa che rende complessa la valutazione a posteriori dell'articolazione di un impianto decorativo: ricchezza degli schemi e dei motivi impiegati, e qualità stilistica.

In tale panorama rappresenta un'eccezione il complesso pittorico della villa di Dar Buc Ammera[5], specificamente le pitture del soffitto del criptoportico che, rinvenute in crollo sul pavimento, fratturate ma in connessione, una volta ricomposte rivelarono lo schema utilizzato nella decorazione di un ampio settore della volta[6]. Valutazioni di carattere cronologico sulle pitture del complesso, in relazione con la problematica datazione della decorazione musiva, sono state oggetto di un dibattito acceso tuttora aperto; è possibile che non si debba andare oltre la prima metà del II sec. d. C.[7].

Dagli anni Sessanta a oggi la documentazione si è arricchita, e sono stati oggetto di indagini altri contesti residenziali dotati di ricchi apparati decorativi[8], oltre alla villa di Silin, individuata a ca 20 km ad ovest di *Leptis Magna*, che costituisce un caso unico per la conservazione della struttura e delle decorazioni *in situ*[9], si ricordano quella di Suk al-Khamis[10], le ville di at-Tahlia[11] e di uadi er-Rsaf nel suburbio di *Leptis Magna*[12], e quella individuata nel 2003 presso il uadi Lebda nel territorio di *Leptis*[13].

Nello studio, sebbene la gran parte del materiale pittorico provenga da vecchi scavi, si è tentato un approccio che tenesse conto, per quanto possibile, di tutti gli elementi della sintassi decorativa a noi pervenuti, al fine di restituire gli impianti decorativi.

I contesti presi in esame sono sostanzialmente omogenei dal punto di vista cronologico e sono riferibili al II e III secolo d.C., a un arco di tempo compreso tra la prima metà del II secolo d.C. e l'età severiana, con attardamenti sino all'età gallienica, perlomeno, a mio avviso, per quello che riguarda le pitture con raffigurazione di paesaggi nilotici, affrescate sulle pareti della vasca nord del *frigidarium* delle Terme della Caccia a *Leptis Magna*, e già pubblicate nel volume "The Hunting Bath at Lepcis Magna" da J. M. C. Toynbee[14]. La studiosa ricorda, nel settore più alto della parete meridionale della vasca, un affresco con figure a dimensione naturale di animali, quali pesci e anatre, oramai scomparsi per la caduta di intere porzioni di intonaco[15].

[4] La casa, detta dell'Attore Tragico (*insula* III, *regio* V), fu scavata negli anni 1935–1936 da G. Guidi, Soprintendente alle Antichità della *Tripolitania*. I molti frammenti di intonaco dipinto rinvenuti furono restaurati ed esposti nel Museo di Sabratha per volontà di G. Caputo, immediato successore del G. Guidi scomparso nel 1936; a giudizio di G. Caputo le tre pareti idealmente restituite da N. Calabrò-Finocchiaro dovevano appartenere al piano superiore della casa; cfr. Aurigemma 1962, 99–113.

[5] Aurigemma 1960, 55–60; Aurigemma 1962, 9–76.

[6] Aurigemma 1962, 37–39, tav. 21–24. I mosaici e le pitture, dopo il restauro, furono esposti inizialmente al Castello di Tripoli; a questa esposizione storica, che attualmente – oltre ai mosaici – comprende solo le pitture del criptoportico, si è aggiunta in seguito quella del museo di Zliten, recentemente riallestito.

[7] Bianchi 2004, 1734–1736, ivi bibliografia.

[8] Per i complessi residenziali sinora noti in *Tripolitania* si rimanda a Bianchi 2004, 1730–1732, ivi bibliografia; si ricordano inoltre, la villa della Gara delle Nereidi presso Tagiura (Bakir 1966/1967, 246–248; Di Vita 1965, 132 f.; Di Vita 1966, 9–62), dotata di una decorazione pittorica degna di nota e pressoché inedita, e la villa del porto, detta anche villa dello sparto, presso il porto di Homs (Munzi 1998a, 99–127; Nemsi 1980/1981), dalla quale ci è pervenuta una certa quantità di materiale pittorico frammentario attualmente in corso di studio da parte della scrivente.

[9] Bianchi 2004, 1730. 1737. 1744; Dolciotti 2010, 658–670; Blasquez Martinez *et al.* 1990, 155–204; Mahjub 1978/1979, 69–74 tav. 13–28; Mahjub 1983, 299–306; Musso 1995, 345.

[10] La struttura, scavata dal Dipartimento di Archeologia di *Leptis Magna*, è oggetto di studio da parte di G. Matoug.

[11] Bianchi 2004, 1740–1748; Bianchi 1998, 215–218.

[12] Bianchi 2004, 1737–1739. Si vedano inoltre sul complesso: Munzi 1998b, 89–194 fig. 2–3 tav. 48–50; Munzi – Pentiricci 1997, 272–276 tav. 80 fig. 2. 4; Munzi – Ricci 1996, 158–160 tav. 66–68; Musso 1996, 152–158 tav. 66–68; Musso 1997, 270–272 tav. 142–143 a, b, c; Musso 1998, 176–189; Pentiricci *et al.* 1998, 41–98.

[13] Il complesso, indagato solo in parte, è inedito; un cospicuo numero di frammenti di intonaco dipinto recuperati nel corso dello scavo sono stati per ora schedati solo in via preliminare dalla scrivente.

[14] Ward Perkins – Toynbee 1949, in part. 183 f. tav. 44 a. b. Per una revisione recente della decorazione pittorica dell'edificio termale a opera della scrivente cfr. Bianchi 2012, 55–72.

[15] Aurigemma 1962, 86; Ward Perkins – Toynbee 1949, 183. Si segnala inoltre la raffigurazione di animali a "grandezza naturale", anatre e triglie nella decorazione del criptoportico della villa di Dar Buc Ammera a Zliten, cfr. Aurigemma 1962, 57 f. tav. 49–50.

Ancora oggi però si conservano, sulla parete est, su quella sud, e molto parzialmente su quella ovest, le pitture che campiscono lo spazio tra la cornice dipinta e il registro mediano; si tratta di un esempio articolato delle raffigurazioni di paesaggi nilotici[16]. L’affresco, su tre registri è piuttosto compromesso, sia per la caduta della pellicola pittorica, sia per le integrazioni a rigatino effettuate durante il restauro. La decorazione, che per di più era godibile solo da un punto di vista molto basso, complessivamente risponde ai caratteri tecnici della pittura di paesaggio; il sistema prospettico, per quanto semplificato dalla rappresentazione su piani paralleli distinti – da quello più vicino a quello immaginato come più lontano – non è coerente. La prospettiva è falsata e l’illusione della distanza non trova riscontro in una corretta proporzione tra le figure dipinte in primo piano e quelle sullo sfondo[17]. Arricchiscono quella che è una raffigurazione di scene di genere di ambito egittizzante[18], quali conosciamo, associate a una certa tecnica pittorica (*via compendiaria*)[19], sin dall’epoca ellenistica nella pittura di paesaggio[20], elementi “realistici” che caratterizzano alcune delle figure umane dipinte e che ci forniscono gli indizi cronologici sopra esposti[21].

In *Tripolitania* gli impianti pittorici generalmente presentano schemi organizzati sulla suddivisione orizzontale della parete in tre zone: nella fascia mediana si sviluppa di solito una successione di pannelli separati da interpannelli che determinano una decorazione modulare priva di un punto di vista preferenziale; relativamente ai motivi e ai temi iconografici, si rileva un largo impiego delle decorazioni tappezzeria, come anche delle imitazioni dei rivestimenti marmorei per lo più nei registri inferiore e mediano; un certo spazio sembra godere la pittura di paesaggio, e infine giocano un ruolo significativo le composizioni su grande scala.

Nella villa di uadi er-Rsaf, nel suburbio occidentale di *Leptis Magna*[22], l’arredo pittorico, rinvenuto *in situ*, in crollo e in contesti di scarico, è pertinente, in giacitura primaria e secondaria, a fasi costruttive databili tra la tarda età flavia e l’età severiana[23]. Nel settore occidentale dell’edificio, sono stati reperiti lacerti della decorazione pittorica, ancora sulle pareti e in crollo, relativi a strutture murarie databili all’età antonina. La presenza di numerose risarciture mostra però come esse siano state successivamente riprese e restaurate nel corso di una lunga esposizione che può essersi protratta addirittura fino alla metà del III secolo d.C. L’impianto decorativo del vano 1 era così articolato: il registro inferiore della decorazione è costituito da uno zoccolo articolato in due fasce, la prima in basso a spugnature, la seconda a imitazione di un rivestimento in *opus sectile*; il registro superiore è occupato da una fascia di predelle su cui si impostano ampi pannelli su fondo bianco, forse originariamente arricchiti da una decorazione figurata, sormontati da un festone vegetale e campi metopali rossi e fioroni gialli (Abb. 1). Non è possibile invece avanzare ipotesi sulla decorazione in alzato del vano 4, in cui sono stati messi in luce, sulla parte bassa delle pareti, almeno due strati di intonaco *in situ*, entrambi decorati a imitazione di *crustae marmorae*: ennesimo caso a conferma dell’impiego diffuso

---

[16] Pitture rappresentanti paesaggi nilotici, tuttora inedite, sono note dal *viridarium* della villa di Silin. Raffigurazioni di pigemi a caccia di gru in un paesaggio nilotico sono stati messi in luce durante lo scavo della villa di Dar Buc Ammera a Zliten (Aurigemma 1962, 71–75 tav. 57–63); altri frammenti recuperati nello scavo della villa sono certamente riferibili alla pittura di paesaggio, ma dubitativamente alla rappresentazione specifica di paesaggi nilotici (Aurigemma 1962, 45 f. 59–61 tav. 30. 52–54. 64).

[17] Per la pittura di paesaggio si vedano da ultimo La Rocca 2009, 55–65; La Rocca 2008, 34–38.

[18] La Rocca 2008, 17–24.

[19] Bianchi 2009, 143 f. (ivi bibliografia).

[20] Si veda Rouveret 1989, 323 f.; si rimanda inoltre, per la pittura di paesaggio in generale, alla sintesi di Croisille 2005, 204–219; per la pittura di paesaggio in Tripolitania si veda il recente intervento di Croisille 2010, 135 f.

[21] La donna che conduce per mano l’infante lungo la parete ovest presenta un’acconciatura, per quanto permette di giudicare lo stato di conservazione, del tipo a Scheitelzopf (Fittschen – Zanker 1983, 33–35 n. 36 f. tav. 44–46; Ziegler 2000, 98 f.), che, nella resa, trova confronti in ritratti femminili di età gallienica (cfr. Bergmann 1977, 95 f. tav. 30, 1. 2. 5; 31, 6; Fittschen – Zanker 1983, 113 f. n. 170 f. tav. 197–201; Ziegler 2000, 104 f.; Schade 2003, 26 tav. 5, 2). La treccia riportata sulla sommità della testa è visibile nella visione frontale, il che indica una datazione dopo la metà del III secolo, ma non ha ancora la forma rigida e voluminosa attestata in età tetrarchica. Una datazione nel terzo venticinquennio del III secolo pare confermata dalla capigliatura dell’uomo raffigurato sulla parete est, che porta capelli piuttosto lunghi e la barba, conformemente ai caratteri innovativi introdotti dal secondo tipo ritrattistico di Gallieno (261–268 d. C.; sull’iconografia ufficiale dell’imperatore si veda: Fittschen 1993, 210–227; Mlasowsky 2001, 260–268 n. 15). Tali considerazioni, che si devono alla squisita disponibilità di L. Buccino, sembrerebbero suggerire che il rivestimento pittorico, visibile oggi in parete, sia stato eseguito in un momento ancora successivo al fregio con *venatio* della grande sala; diversamente J. M. C. Toynbee, cfr. Ward Perkins – Toynbee 1949, 183.

[22] Bianchi 2004, 1731.

[23] Bianchi 2004, 1737; Bianchi 1998, 215–218.

in età medio imperiale delle decorazioni a finiti marmi anche nella pittura tripolitana, in particolare nei registri inferiore e mediano[24].

Sempre da uadi er-Rsaf un gruppo limitato di frammenti, rivenuto in una colmata e forse riferibile un ambiente della prima fase costruttiva della villa, è relativo a un quadretto figurato[25]; si tratta di un esempio di pittura di paesaggio, che trova confronto in *Tripolitania* nei quadretti idillico-sacrali del criptoportico della villa di Dar Buc Ammera, e nel paesaggio marino, datato in età antonino-severiana, della Casa dell'Attore Tragico a Sabratha[26]; mentre diverso, e peculiare in questo contesto territoriale, è il caso attestato nelle pitture del registro superiore di uno dei cubicoli (17) di villa di Silin[27]: strutture architettoniche nel paesaggio[28], che galleggiano, in un campo neutro, al centro di eleganti edicole, e che ricordano in una certa misura illustri antecedenti urbani di I secolo a.C.[29].

La decorazione pittorica del vano 1 della villa dell'uadi er-Rsaf trova un interessante confronto in quella, ugualmente riferibile alla media età antonina, della villa di Suk al-Khamis, scoperta nel 1988 sulla costa, in località Sidi Muftah, a pochi km a est di *Leptis Magna*. Il recupero di parte dei frammenti di intonaco pertinenti alla decorazione parietale di almeno due diversi vani della villa ha consentito la restituzione di due schemi decorativi, entrambi su fondo bianco.

Il primo, pertinente alle zone mediana e superiore della parete, consiste in un fondale architettonico su due registri; al centro di quello superiore spicca un elemento sospeso, verosimilmente una lampada. La composizione è affiancata da due pannelli figurati, uno dei quali ospita una Vittoria con ramo di palma; in alto, a chiusura della decorazione parietale, al di sopra di un elegante racemo verde-azzurro, corre un fregio a campi metopali rossi e fiori gialli (Abb. 2)[30].

Il secondo comprende una figura femminile danzante, verosimilmente una Menade, con la testa riversa coronata da fiori, all'interno di un largo campo quadrangolare delimitato da una cornice a ottagoni "correnti" in azzurro, ornati da piccoli fiori rossi a sei petali; superiormente correva una serie di formelle rettangolari, anch'esse figurate, intervallate da lesene con decoro a palmette (Abb. 3). La raffinatezza di tratto degli elementi vegetali che guarniscono il campo neutro all'interno del riquadro e della soprastante lesena, che risalta rispetto alla fattura più corsiva della cornice, e una scelta cromatica similare, richiamano alla mente le pitture della volta del criptoportico della villa di Dar Buc Ammera. Un riscontro, stringente per lo schema e i motivi decorativi impiegati, nonché per la scelta dei colori, si rintraccia in alcune pitture – forse ancora più raffinate nel tratto – rinvenute in una villa, non meglio identificabile, nel territorio di *Leptis*; si tratta di cinque pannelli, pertinenti al medesimo partito decorativo: tre quadri figurati, anche questa volta su fondo bianco, cui si associa la rappresentazione in prospettiva di elementi architettonici, piccole edicole, cui sono appese eleganti ghirlande e bende[31].

[24] In *Tripolitania* si ricordano la decorazione pittorica a imitazione di *sectilia* delle latrine delle Terme della Caccia a *Leptis Magna* (Ward Perkins – Toynbee 1949, 188 tav. 40 d.), quella di alcuni ambienti collegati alla presenza dell'acqua nella villa di Silin (Dolciotti 2010, 666 f.), e quella di un interessante contesto inedito, forse termale, non lontano da Tharuna; l'imitazione pittorica dei rivestimenti marmorei ha esempi ben conservati anche in Cirenaica, nella decorazione della casa di Leukaktios a Tolemaide, datata in pieno III secolo d.C. (Zelazowski 2010, 567 f. fig. 2–3, tav. 53, 3. 4.), oltre che nella casa di Giasone Magno a Cirene (Mingazzini 1966, 81 f.); si tratta di un tipo di decorazione largamente diffuso, sia in Oriente come hanno dimostrato le recenti scoperte di Zeugma sull'Eufrate (Barbet *et al.* 2005, 57–67. 129–134. 168–174.), sia in Occidente, per esempio nella pittura ostiense (Falzone 2002, 171–174).

[25] Bianchi 2004, 1739–1740 (ivi bibliografia).

[26] Croisille 2010, 135 f.

[27] A. M. Dolciotti propone per la decorazione pittorica a edicole e pannelli di questa stanza, una datazione – su base stilistica – alla tarda età adrianea-prima età antonina, cfr. Dolciotti 2010, 665.

[28] Per una sintesi recente sulla pittura di paesaggio, con considerazioni sull'inserimento della "villa" nel repertorio figurativo, si veda La Rocca 2008, 42–46.

[29] Per la decorazione parietale della villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase, si veda da ultimo La Rocca 2009, 276; oltre allo studio fondamentale di P. H. von Blanckenhagen e C. Alexander (Blanckenhagen – Alexander 1990).

[30] Un confronto, limitatamente alla composizione architettonica, si rintraccia nella pittura con raffigurazione di Ercole e Gerione dalla villa di Dar Buc Ammera; nel lacerto si conserva infatti, oltre al quadretto figurato, la rappresentazione di elementi architettonici in prospettiva con fuoco centrale: due edicole sovrapposte, ciascuna immaginata con una trabeazione appoggiata a quattro esilissime colonne irreali, cfr. Aurigemma 1962, 75 f. tav. 65–66.

[31] Le pitture, ancora inedite, sono attualmente esposte al Museo di *Leptis Magna*; le scarne informazioni sinora recuperate in archivio non ci consentono di fornire indicazioni più precise sul contesto di rinvenimento.

L’impiego di un impianto decorativo a pannelli con quadro centrale, separati da interpannelli, è ben documentato nella produzione pittorica tripolitana di II secolo, sia in città, sia nel suburbio; l’evoluzione di tale sistema, a partire dalla seconda metà del secolo, si caratterizza per un gusto cromatico dai toni più decisi, e per la sovrabbondanza degli elementi ornamentali.

Un caso esemplificativo è l’affresco messo in luce a *Leptis Magna* in un edificio privato nella zona del teatro (1,70 x 1,50 m) (Abb. 4). Il personaggio rappresentato nel quadro centrale, già interpretato come pedagogo per la verga, è forse un filosofo, come sembrerebbe indicare la bisaccia, certamente un erudito, che indossa il mantello greco e regge un rotolo nella mano sinistra[32]. La pittura, tra l’altro, è degna di attenzione poiché l’elemento vegetale raffigurato nella lesena potrebbe essere identificato con uno stelo di miglio; questo, impiegato molto verosimilmente a scopo decorativo, potrebbe però essere un’attestazione della presenza e dell’attività delle *sodalitates* a *Leptis* sinora non documentate negli apparati pittorici in ambito tripolitano[33].

Estremamente simile – sia per la struttura del partito decorativo, sia per il gusto cromatico – è la decorazione pittorica del vano 17 delle Terme della Caccia a *Leptis* di cui oggi si ha memoria solo grazie alla documentazione pubblicata nel 1949 da J. M. C. Toynbee[34], e alle fotografie inedite del Dipartimento di Archeologia della Libia. Le foto, scattate al momento della scoperta, mostrano due fasi decorative. La più antica era così articolata: uno zoccolo blu, al di sopra del quale si disponevano, in successione regolare, grandi pannelli quadrati (180 cm ca.) alternati con interpannelli lunghi e stretti (30 cm circa). I pannelli erano composti da un quadro centrale con cornice in bianco e in verde, dipinto in verde o in blu e forse originariamente figurato, posto all’interno di una riquadratura di più grandi dimensioni in cui, su un fondo giallo filettato di bianco, erano dipinte ricche bordure a finte gemme quadrate o a rombi colorate in rosso e bianco oppure in azzurro, verde e bianco; questa a sua volta era riquadrata da una banda rossa, ornata con gemme circolari associate a un motivo vegetale in bianco; la banda rossa saliva al centro del pannello attraverso la campitura gialla sino al quadro centrale; una ricca ghirlanda tesa fiorita e arricchita da pigne e aghi di pino, su fondo giallo, adornava gli interpannelli (Abb. 5)[35].

È grazie alla scoperta della villa di at-Tahlia che le conoscenze sulla decorazione pittorica nella regione si sono ulteriormente ampliate[36]. L’edificio fu individuato nel 1978 su un tratto di costa est dell’anfiteatro di *Leptis Magna*, nel suburbio orientale della città.

La cronologia della decorazione pittorica della villa, per quanto conservatosi e per quanto è stato possibile ricostruire grazie alla ricomposizione del materiale frammentario – in assenza tra l’altro di dati sulla stratigrafia degli elevati – sembra potersi definire tra la tarda età antonina e la prima età severiana.

La maggior parte degli ambienti del complesso presenta un sistema decorativo incentrato su piccoli quadri figurati, talvolta delimitati da cornici vegetali o geometriche, inseriti in un sistema di pannellature separate da lesene decorate con motivi vegetali. Nei riquadri all’interno dei campi si trovano generalmente piccoli motivi come figure (divinità, filosofi, eroti in caccia) o animali (di solito uccelli), ma anche oggetti; costituisce un’eccezione il quadro con pittura di paesaggio, ricomposto da materiale frammentario, che probabilmente occupava il registro superiore della parete del vano 1 della villa. Esso faceva parte di una successione di pannelli affrescati con vedute prospettiche. La pittura raffigura un complesso architettonico articolato in più padiglioni collegati da portici che, lambito dalle acque di un laghetto e immerso nella vegetazione, sembra galleggiare in un’atmosfera rarefatta[37]; tale effetto risulta amplificato dall’utilizzo di una limitata gamma cromatica. Questo affresco non trova confronti precisi nella pittura di paesaggio in *Tripolitania*, non tanto per l’ipotetica posizione nel registro superiore della parete che, a parte il citato caso dalla villa di Silin non è – per le pitture sinora note – verificabile, quanto soprattutto per la raffigurazione “a volo d’uccello” (Abb. 6)[38].

[32] Bianchi 2006, 1592–1595 fig. 7–8.

[33] Si veda la recente sintesi Vismara 2007, in part. per la *Tripolitania* 114. 120. 127.

[34] Ward Perkins – Toynbee 1949, 189 fig. 4 tav. 46 a. b.

[35] Bianchi 2012, 66 fig. 81. Desidero ringraziare per la gentile disponibilità G. Laidelli che ha curato l’elaborazione informatica del disegno di L. E. Gallangher (Ward Perkins – Toynbee 1949, fig. 4).

[36] La decorazione pittorica della villa è oggetto di uno studio monografico, per gentile concessione del Dipartimento di Archeologia di *Leptis Magna*, in corso di completamento a opera della scrivente; notizie preliminari in: Bianchi 2004, 1740–1743; Bianchi 1998, 215–218.

[37] Per una sintesi sulla topothesia, si rimanda a La Rocca 2008, 29–46.

[38] La Rocca 2008, 71 f.

Nella villa di at-Tahlia è inoltre ben documentato l'impiego dei motivi tappezzeria; decorazioni comuni e ampiamente diffuse dal II al IV secolo d.C. nelle province, i "Tapetenmuster" in *Tripolitania* sono noti, oltre che dalla decorazione della Casa di Arianna a Sabratha[39], in diversi ambienti della villa di Silin, e nei rivestimenti pittorici dei corridoi di accesso delle Terme della Caccia a *Leptis Magna*[40].

Come è stato di recente rilevato, nell'ambito della decorazione pittorica di villa Silin, le decorazioni modulari "tappezzeria" rappresentano un elemento di rilievo, non solo per il largo uso documentato in parete in otto ambienti, ma anche per la varietà dei motivi adottati[41]. Nelle Terme della Caccia, entrambi i corridoi di accesso all'impianto termale sono stati dipinti, a più riprese, con motivi tappezzeria su fondo bianco. Il registro superiore delle pareti e la volta del corridoio orientale inizialmente furono dipinti con un motivo a cassettoni e, in una fase decorativa successiva, con un motivo a ottagoni adiacenti disegnati da eleganti ghirlande tese di colore verde all'interno delle quali si trovano cerchi a finte gemme; infine fu impiegata una decorazione tappezzeria a sinusoidi contrapposte tracciate in rosso, all'interno delle quali si intravedono ancora oggetti sospesi.[42]. Per quanto concerne il corridoio occidentale, nella fase decorativa più antica, il registro superiore e il soffitto voltato furono decorati con un motivo a cassettoni realizzati con modanature in stucco e con rosetta centrale applicata[43]; a questa decorazione seguì la pittura di un motivo tappezzeria con cerchi disposti all'interno di un reticolato "vegetale" di foglioline verdi, poi sostituito da ottagoni adiacenti disegnati da sottili ghirlande tese di colore verde all'interno delle quali si trovano cerchi a finte gemme. Nel corridoio occidentale questa fase pittorica era sinora rimasta sconosciuta, nascosta da un sottile velo di colore bianco che consentì, nel dipingere la decorazione successiva, di riprendere lo schema precedente sostituendo le delicate ghirlande con bande rosse filettate, e i cerchi di gemme con ghirlande circolari al centro delle quali, sopra i fiori a otto petali rossi e azzurri, furono invece dipinti corposi fiori gialli[44].

Quanto sinora illustrato sembrerebbe suggerire che in *Tripolitania* i motivi "tappezzeria" siano stati impiegati, certamente in vani di passaggio, ambulacri e disimpegni, ma anche nella decorazione di quegli ambienti già definiti "static rooms"[45], occupando per lo più il registro mediano e quello superiore della parete[46].

Nelle pitture della villa di at-Tahlia è largamente attestata l'associazione di decorazioni "a tappezzeria", dipinte di solito nel registro superiore della parete, e del sistema a pannelli cui è generalmente riservato il registro mediano; una variante piuttosto articolata di motivi ripetuti ornava la zona superiore del vano 7 decorata con ellissi allungate da cui si dipartivano girali, contenenti grappoli d'uva e foglie di vite, popolati da eroti vendemmianti e uccelli variopinti[47]. La decorazione del vano prevedeva inoltre una zoccolatura impreziosita da una ghirlanda tesa, e una fascia mediana con ampie pannellature, scandite da lesene guarnite da rami fioriti, in cui erano ricavate velature "a bordi di tappeto" inquadranti oggetti da mensa (Abb. 7). Il medesimo schema pittorico, caratterizzato da una stessa alternanza dei colori delle campiture, si trova impiegato nella decorazione del registro mediano della "fattoria" di Orfeo (Abb. 8)[48].

L'unico quadro figurato, visibile nelle fotografie al centro delle velature nei pannelli, raffigura Mercurio con il mantello che ricade dietro le spalle, stante sulla gamba destra – quella sinistra avanzata e leggermente

---

[39] Ling 1991, 191; Mandruzzato 1996, 51–58; Pesce 1951, 162 f. La pittura, al momento, costituisce un *unicum* in ambito tripolitano, in quanto la decorazione della parete sembra essere stata concepita come un arazzo, all'interno del quale è "ricamato" un quadro figurato. Per rappresentazioni musive di Dioniso e Arianna in Cirenaica, cfr. Olszewski 2010, 315–321.

[40] Per una descrizione puntuale dei motivi pittorici si rimanda Bianchi 2012, 55–62 sopra citato, cfr. nota 14.

[41] Dolciotti 2010, 665.

[42] Ward Perkins – Toynbee 1949, 178 tav. 40 a; Bianchi 2012, 55–58.

[43] Ward Perkins – Toynbee 1949, 184 tav. 40 b; Bianchi 2012, 59–62.

[44] Ward Perkins – Toynbee 1949, 184 tav. 40 c.

[45] Dolciotti 2010, 663 ivi bibliografia.

[46] Due diversi motivi tappezzeria possono essere associati per decorare la parete che risulta suddivisa in due zone, al posto della più consueta tripartizione orizzontale; a villa Silin, il caso è documentato per esempio nella decorazione delle fauci, cfr. Dolciotti 2010, 665.

[47] Bianchi 2004, 1740–1742. 1747 fig. 6 a. b. Il motivo, al momento, è l'unica testimonianza pittorica conosciuta in un contesto residenziale tripolitano; ne sono note invece attestazioni in contesti funerari d'epoca tarda come nel complesso di Sidret–al Balik a Sabratha (Di Vita 1990, 354–356).

[48] La documentazione fotografica è in bianco e nero, ma l'analisi minuziosa dei frustuli di intonaco dipinto rimasti in parete ha permesso di individuare i colori impiegati nelle pennellature: sia nelle velature, sia nei risparmi di fondo.

piegata – che regge il caduceo nella mano sinistra (Abb. 9). Di grande interesse è la decorazione degli interpannelli, con figure femminili: quella meglio visibile sembra pettinata con un turbante "a torre" secondo la moda inaugurata da Faustina maggiore[49], rappresentata stante sulla gamba destra, con chitone manicato altocinto e mantello che scende dalla spalla sinistra e avvolge in parte le gambe, arrotolandosi sotto la vita. Si trattava forse della rappresentazione di Muse, ma l'impossibilità di leggere con chiarezza gli attributi ci impedisce una sicura interpretazione del soggetto; la figura descritta sembra tenere nella mano sinistra un ramo fiorito (Abb. 10).

La decorazione pittorica di questo contesto, verosimilmente databile nella seconda metà del II secolo d.C., non è l'unico caso in *Tripolitania* in cui raffigurazioni a grande scala sono inserite in partiture organizzate in base al sistema a pannelli[50].

Infatti J. M. C. Toynbee segnalava anche, a proposito della decorazione del vano 17 delle Terme della Caccia, che le pitture della seconda fase decorativa dell'ambiente, databile in età severiana e comunque non oltre la metà del III secolo d.C., erano molto danneggiate, ma che sulla parete orientale erano ancora distinguibili sette pannelli contenenti pelli di animali e sei interpannelli con altrettante figure stanti, presumibilmente di cacciatori[51]. La decorazione si componeva di uno zoccolo decorato con fasce rosse, verdi e grigie in diagonale su fondo chiaro e delimitato da una banda rossa al di sopra del quale si disponevano pannelli di 128 cm circa di larghezza, con la raffigurazione di pelli di animali, bordati da una banda verde di 7 cm, alternati a interpannelli ampi circa la metà (cm 66), con figure stanti, presumibilmente di cacciatori; entrambi si sviluppavano per una altezza di circa 160 cm.

Oggi nulla sopravvive della decorazione del vano 17, ma la documentazione fotografica inedita relativa alla parete ovest, conservata presso il Dipartimento di Archeologia della Libia, consente di riconoscere la sequenza descritta dalla studiosa inglese: interpannelli con figure stanti con lancia, una delle quali sembrerebbe in effetti indossare la corta tunica dei cacciatori del celebre fregio della sala del frigidario, e pannelli con belve feroci. La presenza di queste ultime è riscontrabile nelle fotografie solo in un pannello, grazie ad alcune tracce della raffigurazione di un manto di leopardo che, nella resa pittorica, parrebbe equivalente a quello delle belve feroci affrescate nel fregio, verosimilmente coevo[52], del *frigidarium*[53]. L'interpretazione del soggetto inserito in un impianto decorativo "a pannelli" rimane problematica dal punto di vista iconografico e cronologico. Le generiche rappresentazioni di *venationes*, *munera*, e scene di palestra, nella forma della megalografia, tanto inquadrate in uno schema a pannelli quanto a fregio, attestate a partire dal II secolo d.C., godono di molta fortuna in età antonina e severiana in ambito provinciale[54]. Tuttavia almeno due con-

[49] Le due ciocche a virgola che formano una tenaglia al centro della fronte e le bande laterali voluminose, che coprono gran parte delle orecchie, costituiscono un tratto peculiare del turbante "a torre" rappresentato nella nostra pittura e potrebbero essere indizio di una cronologia nella seconda metà del II secolo. Ringrazio L. Buccino per queste indicazioni e cito testualmente da Buccino 2011, 375 f.: "La moda (delle pettinature a turbante) dura fino alla piena età antoniniana, quando si trovano ancora i turbanti larghi, associati a una frangia liscia o più sovente ondulata, anche duplicata, e impreziosita da elementi ornamentali, accanto a quelli più stretti posti sulla sommità della testa, dalla forma "a torre", solitamente rastremata verso l'alto, portati in auge dall'iconografia di *Faustina maior*, moglie di Antonino Pio, e ripresi da *Faustina minor* intorno alla metà del II secolo (tipi ritrattistici III e IV, datati negli anni 150–151 d.C.)". Sull'iconografia di *Faustina maior* si veda inoltre: Fittschen – Zanker 1983, 13 f. n. 13–18 tav. 13–23; Alexandridis 2004, 187 f.; Equini-Schneider 2004, 311–314 fig. 1–3; Collareta 2008, 82–87; *id.*, 270 f. n. 7. 7 fig. (F. Rausa); Waelkens 2008, 5 f.; Meyers 2009, 37–53; Ruiz-Nicoli 2009, 324–326 n. 11 tav. 44.

[50] Si ricordano inoltre, in ambito provinciale, a Efeso (cfr. Zimmermann 2002; Zimmermann 2005; Zimmermann 2007, 267–272.), le allegorie dei piaceri della vita affrescate nel registro mediano della cosiddetta Stanza del Teatro della casa H2/SR6; a Zeugma, personaggi femminili "inquadrati" da pannelli nella casa di Poseidone (P23) e nella Casa dell'Eufrate (P26) (Barbet *et al*. 2005, 174–180.); a Cos, figure femminili danzanti nella Casa del Ratto di Europa (Sirano 2010, 554 ivi bibliografia).

[51] Ward Perkins – Toynbee 1949, 190 tav. 46 a.

[52] L'assenza del Plastron, nell'abbigliamento dei cacciatori suggerisce una datazione non oltre la metà del III secolo d.C. per entrambe le pitture.

[53] J. M. C. Toynbee pensa alla raffigurazione di pelli di animali appese come spoglie di caccia: Ward Perkins – Toynbee 1949, 190. Dall'analisi della documentazione fotografica tuttavia non si può escludere che al centro di una campitura di colore, agganciata agli angoli del pannello di fondo, prendesse posto la figura di un leopardo; Bianchi 2012, 67–69.

[54] Per una recente disamina sul tema si rimanda a Papini 2004. A titolo esemplificativo si ricordano le seguenti megalografie: quelle relative a *munera gladiatoria* nella decorazione della fine del II secolo d.C. di una villa rustica a Maasbracht (Swinkels 1987; Thomas 1997b, 733 fig. 1–2); le pitture a dimensione del vero con scene di palestra rappresentate nelle terme di Saint-Romain-en-Gal in un fregio inquadrato da architetture fittizie, datate al III secolo d.C. (Leblanc 1995, 262); le *venationes*, i *munera* e le scene di lotta in palestra nella *domus* di Vésone a Périguex (Barbet *et al*. 2004, 149–201); le scene di caccia nella

fronti, oltre un antecedente illustre, quale il ciclo pittorico che decorava il podio dell'arena nell'anfiteatro di Pompei[55], ci vengono in soccorso: la decorazione pittorica di un portico della villa gallo-romana di Yvonand-Mordagne, risalente ai primi decenni del II secolo d.C., dove il registro mediano della parete presenta un'alternanza di pannelli, separati da candelabri, quelli di colore rosso con al centro la figura di un cacciatore e quelli di colore giallo con al centro la figura di un animale[56]; e le megalografie con *venatio* a *Colonia* (*Insula* H/1), datate in età antonina[57].

In *Tripolitania*, raffigurazioni di scene di caccia su grande scala, in associazione a uno schema articolato in pannelli e interpannelli, sono attestate nella forma del fregio nella decorazione del registro superiore della parete, per esempio ancora una volta nella villa di at-Tahlia; si tratta di un partito decorativo, purtroppo non attribuibile a un ambiente specifico del complesso, parzialmente ricostruito grazie a un collage tra i frammenti staccati al momento dello scavo e quelli rinvenuti in casse: nel registro mediano si sviluppava una decorazione su fondo giallo a pannelli con quadro centrale figurato, separati da interpannelli con elementi vegetali[58], mentre per quanto riguarda il registro superiore, il materiale conservato è in quantità limitata e risulta difficile interpretare la scena di *venatio* in modo univoco. Bisogna infatti distinguere tra la rappresentazione di battute di caccia, la cui tradizione rimonta all'epoca ellenistica e che in epoca romana potevano anche essere finalizzate alla cattura di animali per i ludi anfiteatrali, e i giochi stessi nell'arena. D'altra parte in taluni casi l'arena poteva essere apprestata per una messa in scena cinegetica dove diverse specie di animali venivano cacciate dai *venatores*, in "paradisi" appositamente ricostruiti[59]. In *Tripolitania* una caccia di grande respiro secondo la tradizione delle cacce ellenistiche è affrescata nell'atrio della villa di Silin[60]; mentre un'articolata scena di *venatio* anfiteatrale decora, nelle Terme della Caccia di Leptis, il registro superiore delle pareti del *frigidarium*[61]. Gli affreschi che, al di sopra del rivestimento marmoreo, decoravano la sala, ora conservati per tutta la lunghezza solo sulla parete meridionale dove è rappresentata la caccia ai leopardi, e in piccola parte su quella settentrionale dove è invece raffigurata quella ai leoni, sono di grande interesse per il motivo iconografico impiegato che si sviluppa lungo un'estesa superficie parietale. L'intera fascia del dipinto, alta 160 cm circa e lunga 10 metri circa, chiusa in alto da una cornice a motivi geometrici ripetuti – ottagoni irregolari decorati da gemme –, rappresenta infatti una caccia con cacciatori professionisti che affrontano belve, gli uni e gli altri contraddistinti dai rispettivi nomi[62].

---

villa di Nizy-le-Comte (Barbet 1987a); le grandi figure (soldati?) dipinte in pannelli alla fine del II – inizio III secolo d.C. nella stanza A della Maison III di Clos de la Lombarde a Narbonne (Sabrié 1994/1995). La composizione a fregio dell'anfiteatro di Merida (Álvarez – Nogales Basarrate 1994, 265–278) rientra nella stessa tipologia, anche se ad essa per le dimensioni scarsamente monumentali non sembrerebbe spettare la definizione di megalografia.

[55] Le pitture, scomparse pochi mesi dopo il rinvenimento, raffiguravano pannelli a finto marmo che dividevano scomparti con candelabri e con Vittorie, da pannelli più grandi con cacce di animali e gladiatori, cfr. Jacobelli 2003, 59–61.

[56] Dubois 1996, 112–122; Dubois 1999, 35–64 fig. 3–10. I pannelli rossi propongono, nell'ipotesi restituiva di Y. Doubois, il *venator* dipinto al centro di campiture rese come se fossero spoglie di animali e trofei di caccia, ancorate alla retrostante struttura geometrica, cfr. Papini 2004, 154.

[57] Lo stato di conservazione assai frammentario delle pitture non permette di intendere con chiarezza se la *venatio* rappresentata si svolge in un anfiteatro o in un "paradiso", cfr. Schleiermacher 1983, 277–296 fig. 16, 1–4; Thomas 1987, 57–65; Thomas 1997a, 144; Andreae 1990, 111; Papini 2004, 155.

[58] Bianchi 2006, 1592 fig. 4–5; Aurigemma 1962, 75 f. tav. 65–66.

[59] La raffigurazione di spettacoli anfiteatrali, ma in versione miniaturistica, è nota anche dal pavimento musivo della villa di Dar Buc Ammera a Zliten: Aurigemma 1960, 59 tav. 136–159; Dunbabin 1978, 278; Vismara 2007, 114.

[60] Dolciotti 2010, 661 f; Bianchi 2006, 1589–1591 fig. 3.

[61] Per la descrizione e puntuale del fregio dipinto, che ha consentito peraltro di fare chiarezza sugli interventi di restauro – anche integrativi – eseguiti dal momento della scoperta sino a oggi e di ricostruire quale doveva essere l'aspetto originario dell'affresco, si rimanda Bianchi 2012, 62–65; si veda inoltre Ward Perkins – Toynbee 1949, 178–182 tav. 42–43 a. b.; Aurigemma 1962, 84–86; Pesce 1949, 49.

[62] Nel linguaggio anfiteatrale il termine *venatio* veniva riferito a spettacoli di vario genere aventi come protagonisti gli animali: cacce vere e proprie, lotte tra fiere. I cacciatori e gli animali potevano essere contraddistinti dai loro nomi, cfr. Vismara 2001, 208. La presenza dei nomi dei "cacciatori" e delle fiere non indica necessariamente la commemorazione di un evento specifico, documentata con certezza solo in casi isolati (Dunbabin 1999, 743). Significativo, a questo proposito, il pavimento musivo di *Magerius*, databile al 240–250 d.C. circa, scoperto a Smirat nella Tunisia centro-orientale e conservato al Museo di Sousse: quattro *venatores* stanno uccidendo altrettanti leopardi, entrambi contraddistinti da un nome (Dunbabin 1978, 268; da ultimo Bomgardner 2009).

La descrizione pittorica è “potente”, la resa dei volti, dai tratti somatici marcati, è impressionistica, caratterizzata dal pronunciato contrasto chiaroscurale ottenuto grazie a corpose pennellate di colore. La lotta, articolata su diversi piani prospettici, si svolge nell’arena, in uno spazio privo di elementi paesaggistici e architettonici.

L’ipotesi che l’impaginato sia stato concepito in funzione di una narrazione diacronica, scandita in una successione di fotogrammi, per quanto suggestiva, non trova sufficienti elementi di riscontro se non per l’ultima scena descritta: le caratteristiche fisiognomiche, la somiglianza nella resa della capigliatura e delle vesti, non sono purtroppo dirimenti, in assenza della ripetizione dello stesso nome del cacciatore e della fiera[63]. Si ritiene che la composizione di entrambi i fregi sia frutto del montaggio di una serie di scene destinate a illustrare episodi salienti di una esemplare caccia anfiteatrale, o meglio situazioni topiche: l’attacco, la lotta, la vittoria o la sconfitta[64].

Significativo che tutti e tre i casi leptitani segnalati siano caratterizzati, pur con le diversità illustrate, da un medesimo slittamento della decorazione principale dal registro mediano alla fascia superiore della parete, imputabile alle particolari necessità di sviluppo del soggetto, ma nondimeno all’applicazione da parte dei pittori di un sistema grafico comune[65].

In conclusione, la revisione dei vecchi dati e lo studio del materiale inedito consentono di pervenire alla definizione di un quadro più completo della produzione pittorica della regione; l’elaborazione pittorica antonina e severiana, periodo cui si riferiscono i complessi presi in considerazione, rivela in *Tripolitania* certamente un’adesione al gusto dell’epoca che si caratterizza innanzitutto per la semplificazione della sintassi compositiva e per la scelta dei temi iconografici. La vicinanza stilistica a contesti “orientali”, quali quello cireneo e quello efesino[66], si giustifica con il comune desiderio di conformarsi al modello di Roma, ben esemplificato dalla pittura ostiense[67]. Nondimeno la decorazione dal punto di vista squisitamente “pittorico”, nella resa delle forme, *in primis* nell’esecuzione del figurato a grande scala, nella scelta dei singoli motivi decorativi e nell’uso dei colori, rivela peculiarità che tradiscono il gusto delle committenze e delle botteghe locali.

Bibliographie

Alexandridis 2004 — A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004).

Alvarez Martínez – Nogales Basarrate 1994 — J. M. Alvarez Martínez – T. Nogales Basarrate, Las pinturas del anfiteatro de Mérida, in: J. M. Alvarez-Martínez – J. J. Enríquez Navascués, Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida. Coloquio Internacional el Anfiteatro en la Hispania Roman, Mérida 26–28 de noviembre 1992 (Mérida 1994) 265–283.

Andreae 1990 — M. T. Andreae, Tiermegalographien in pompejanischen Gärten. Die sogenannten Paradeisos-Darstellungen, RStPomp 4, 1990, 45–124.

Aurigemma 1960 — S. Aurigemma, L’Italia in Africa. Le scoperte archeologiche (a. 1911 – a. 1943). Tripolitania I. I monumenti d’arte decorativa, 1. I Mosaici (Roma 1960).

Aurigemma 1962 — S. Aurigemma, L’Italia in Africa. Le scoperte archeologiche (a. 1911 – a. 1943). Tripolitania I. I monumenti d’arte decorativa, 2. Le pitture d’età romana (Roma 1962).

Bakir 1966/1967 — T. Bakir, Archaeological news, LibyaAnt 3/4, 1966/1967, 246–248.

Barbet 1987a — A. Barbet, Scène de chasse. Les peintures de Nizy-le-Comte (AISNE), in: A. Barbet (éd.), La peinture murale antique. Restitution et iconographie, Actes du IXe séminaire de l’AFPMA, Paris 27–28 avril 1985, Documents d’archéologie française 10 (Paris 1987) 53–69.

Barbet 2005 — A. Barbet, Zeugma II. Peintures murales romaines, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).

[63] Diversamente, l’ipotesi che le diverse scene in cui è articolata siano momenti distinti parte però di un unico racconto, è stata avanzata da A. M. Dolciotti a proposito della rappresentazione venatoria affrescata nell’atrio di villa Silin (Dolciotti 2010, 661).

[64] Ringrazio sentitamente L. Musso con la quale ho potuto intrattenere fruttuose discussioni sull’interpretazione della composizione pittorica del *frigidarium*.

[65] Bianchi 2006, 1586. 1592.

[66] Zelazowski 2010, 565–573.

[67] Falzone – Tober 2010, 633–644.

Barbet *et al.*2003 A. Barbet – F. Monier – J.-P. Bost – M. Sternberg, Peintures de Périguex. Édifice de la rue des Bouquets ou la Domus de Vésone 2, les peintures fragmentaires, Aquitania 20, 2004, 149–219.

Bergmann 1977 M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jhs. n. Chr. (Bonn 1977).

Bianchi 1998 B. Bianchi, Studio e ricomposizione della decorazione pittorica delle ville di uadi er-Rsaf e di at-Thalia, LibyaAnt N. S. 4, 1998, 215–218.

Bianchi 2004 B. Bianchi, Pittura residenziale nella Tripolitania romana. Lo stato degli studi e i nuovi dati, in: M. Khannoussi – P. Ruggeri – C. Vismara (ed.), L'Africa romana. Ai confini dell'impero, contatti, scambi, conflitti, atti del XV convegno di studio, Tozeur 11–15 dicembre 2002, Collana del Dipartimento di Storia dell'Universitá degli Studi di Sassari 21 (Roma 2004) 1729–1749.

Bianchi 2006 B. Bianchi, Circolazione di maestranze e cartoni nell'Occidente romano. Esempi tripolitani, in: A. Akerraz – P. Ruggeri – A. Siraj – C. Vismara (ed.), L'Africa romana. Mobilità delle persone e dei popoli, dinamiche, migratorie, emigrazione ed immigrazioni nelle province occidentali dell'Impero romano, atti del XVI convegno di studio, Rabat 15–18 dicembre 2004, Collana del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari, N. S. 31 (Roma 2006) 1577–1595.

Bianchi 2009 B. Bianchi, "Ma in verità non c'è gloria se non per gli artisti che dipinsero quadri…" (Plinio il Vecchio, Naturalis Historia 35, 118), in: E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella – M. Papini (ed.), Roma. La pittura di un Impero, catalogo della mostra Roma (Roma 2009) 137–147.

Bianchi 2012 B. Bianchi, The pictorial decoration of the Hunting Baths and its chronological development, in: B. Bianchi – L. Musso, Lepcis Magna. Hunting Baths, Buildings, Restauration, Promotion (Firenze 2012) 55–72.

Blanckenhagen –Alexander 1990 P. H. von Blanckenhagen – C. Alexander, The Augustan Villa at Boscotrecase (Mainz 1990).

Blasquez Martinez *et al.*1990 J. M. Blasquez Martinez – G. Lopez Montuego – M. L. Neira Jemènez – M. P. San Nicolàz Pedras, Pavimentos africanos con espectaculos de toros. Estudio comparativo a propósito del mosaico de Silin (Tripolitania), AntAfr 17, 1990, 155–204.

Bomgardner 2009 D. Bomgardner, The Magerius mosaic revisited, in: T. Wilmott (ed.), Roman amphitheatres and spectacula. A 21st-century perspective, Papers from an international conference held at Chester, 16th–18th February 2007, BARIntSer 1946 (Oxford 2009) 165–177.

Buccino 2011 L. Buccino, Morbidi capelli e acconciature sempre diverse. Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana, in: E. La Rocca – C. Parisi Presicce – A. Lo Monaco (ed.), Ritratti. Le tante facce del potere (Roma 2011) 360–383.

Collareta 2008 M. Collareta, Diva Faustina. Una donna, una pettinatura, in: F. Trevisan – D. Gasparotto (ed.), Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, catalogo della mostra di Mantova (Milano 2008) 82–87.

Croisille 2005 J.-M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005).

Croisille 2010 J.-M. Croisille, Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural, Antiqua Picard 13 (Paris 2010).

Di Vita 1965 A. Di Vita, Archaeological News, LibyaAnt 2, 1965, 132–133.

Di Vita 1966 A. Di Vita, La villa della "gara delle Nereidi" presso Tagiura, LibyaAnt Suppl. 11 (Tripoli 1966) 9–62.

Di Vita 1990 A. Di Vita, Antico e tardo-antico in Tripolitania. Sopravvivenza e metodologia, in: A. Mastino (ed.), L'Africa Romana. Atti del VII Convegno di studio, Sassari 15–17 dicembre 1989, Collana del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari 16 (Sassari 1990) 347–356.

Dolciotti 2010 M. A. Dolciotti, Una residenza marittima in Tripolitania (Libia). Il programma decorativo della villa di Silin, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad. 18 (Napoli 2010) 659–670.

Dubois 1996 Y. Dubois, Venatio et peinture murale romaine à Yvonand-Mordagne (VD), Archéologie suisse 19, 3, 1996, 112–122.

Dubois 1999 Y. Dubois, La venatio d'amphithéâtre. Iconographie d'un décor de villa à Yvonand-Mordagne, Suisse, RA 1999, 1999, 35–64.

Dunbabin 1978 K. Dunbabin, The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage (Oxford 1978).

Dunbabin 1999 K. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World (Cambridge 1999).

Equini-Schneider 2004 E. Equini-Schneider, Faustina maggiore da Leptis Magna, Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari, 2004, 311–314.

Falzone 2002 S. Falzone, L'imitazione dell'opus sectile nella pittura tardo antica di Roma e Ostia, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (ed.), I marmi colorati. Catalogo della mostra Roma (Venezia 2002) 171–175.

Falzone – Tober 2010 S. Falzone – B. Tober, Vivere con le pitture ad Efeso ed Ostia, in: I. Brigantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21.9.2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 633–644.

Fittschen 1993 K. Fittschen, Das Bildnis des Kaisers Gallienus aus Milreu. Zum Problem der Bildnistypologie, MM 34, 1993, 210–227.

Fittschen – Zanker 1983 K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III (München 1983).

Guidi 1935 G. Guidi, Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania, Africa Italiana 6, 110–155.

Jacobelli 2003 L. Jacobelli, Gladiatori a Pompei. Protagonisti, Luoghi, Immagini (Todi 2003).

La Rocca 2008 E. La Rocca, Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana (Milano 2008).

La Rocca 2009 E. La Rocca, Paesaggi che fluttuano nel vuoto. La veduta paesistica nella pittura greca e romana, in: E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella – M. Papini (ed.), Roma. La pittura di un Impero, catalogo della mostra Roma (Roma 2009) 39–55. 275–276.

Leblanc 1995 O. Leblanc, Le décor des latrines des “Thermes des lutteurs” à Saint-Romain-en-Gal (Rhône), in: Actes des séminaires de l’AFPMA, XII[e] et XIII[e] séminaires annuels de l’AFPMA à Aix-en-Provence 28.–30.4.1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991; XIVe colloque de l’AFPMA, 25.–26.9.1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie no. spécial 10 (Amiens 1995) 239–263.

Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Mahjub 1978/1979 O. Mahjub, I Mosaici della Villa Romana di Silin, LibyaAnt N. S. 15/16, 1978/1979, 69–74.

Mahjub 1983 O. Mahjub, I Mosaici della Villa Romana di Silin, in: R. Farioli Campanati (ed.), III Colloquio internazionale sul mosaico antico, Ravenna 6–10 settembre 1980 (Ravenna 1983) 299–306.

Mandruzzato 1996 A. Mandruzzato, Arianna a Sabratha. Una testimonianza pittorica, LibyaAnt N. S. 2, 1996, 51–58.

Meyers 2009 R. Meyers, Representations of the Antonine empresses on the nymphaeum in Olympia, ActaAArtHist 22, 2009, 37–53.

Mingazzini 1966 P. Mingazzini, L’insula di Giasone Magno a Cirene (Roma 1966).

Mlasowsky 2001 A. Mlasowsky, Imago Imperatoris. Römische Kaiserbildnisse einer norddeutschen Sammlung (München 2001).

Munzi 1998 M. Munzi, Homs-Leptis Magna. Villa romana al porto, un contesto monetale di età giulianea, LibyaAnt N. S. 4, 1998, 99–127.

Munzi 1998b M. Munzi, Uadi er-Rsaf. Area sud, lo scavo della villa suburbana, LibyaAnt N. S. 4, 1998, 89–194.

Munzi – Pentiricci 1997 M. Munzi – M. Pentiricci, Lo scavo della villa suburbana di uadi er-Rsaf, LibyaAnt N. S. 3, 1997, 272–276.

Munzi – Ricci 1996 M. Munzi – G. Ricci, Leptis Magna. Lo scavo della domus suburbana, LibyaAnt N. S. 2, 1996, 158–160.

Musso 1995 EAA II Suppl. III (1995) 333–347 s. v. Leptis Magna (L. Musso).

Musso 1996 L. Musso, Il suburbio occidentale di Leptis Magna (uadi er-Rsaf). Scavo e ricognizione topografica, LibyaAnt N. S. 2, 1996, 152–158.

Musso 1997 L. Musso, Attività di restauro e allestimento del “Museo delle ville”, LibyaAnt N. S. 3, 1997, 270–272.

Musso 1998 L. Musso,
a. Il suburbio occidentale di Leptis Magna. Ricognizione e scavo nell’area di uadi er-Rsaf;
b. Studio dei materiali. Attività di restauro e di laboratorio;
c. La tomba e il territorio di uadi el-Fani;
d. Ricognizione del territorio di Silin;
e. Guida-catalogo del nuovo Museo di Leptis Magna;
f. Progetto di videoarchiviazione dei materiali conservato nei depositi del Castello di Tripoli (as-Saray al-Hamra), LibyaAnt N. S. 4, 1998, 176–189.

Nemsi 1980/1981 M. Abd el-Aziz el-Nemsi, Lo scavo della villa romana al porto di Homs (Leptis Magna), (Tesi di Perfezionamento in Antichità Classica Università di Macerata 1980/1981).

Olszewski 2010 M. T. Olszewski, Images allusives. Dionysos et Ariane dans l’espace resérvé aux femmes (gynécée)?, le cas de Ptolémaï et Cyrène en Cyrenaïque, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell’AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 315–321.

Papini 2004 M. Papini, Munera gladiatoria e venationes nel mondo delle immagini, MemLinc 19, 2004, 5–221.

Pentiricci *et al.* 1998 M. Pentiricci – L. Chrzanovski – E. Cirelli – F. Felici – S. Fontana, La villa suburbana di uadi er-Rsaf (Leptis Magna). Il contesto ceramico di età antonina (150–180 d.C.), LibyaAnt N. S. 4, 1998, 41–98.

Pesce 1949 G. Pesce, La decorazione del frigidario delle Piccole Terme di Leptis, BdA (Folge 4) 34, 1949, 46–50.

Pesce 1951 G. Pesce, Pitture Sabrathensi, BdA (Folge 4) 2, 1951, 158–163.

Pictores per provincias 1987 Pictores per provincias. Actes du III Colloque de l’AIPMA, Avenches, du 28 au 31 août 1986, Cahiers d’archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987).

Scagliarini Corlàita 1997 D. Scagliarini Corlàita (ed.), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. – IV sec. d.C.). Atti del VI Convegno internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Studi e scavi 5 (Bologna 1997).

Rouveret 1989 A. Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle apr. J.-C.) (Paris 1989).

Ruiz-Nicoli 2009 B. Ruiz-Nicoli, Die Sammlung römischer Kaiserporträts im Museo Arqueológico Nacional (Madrid), MM 50, 2009, 324–326.

Sabrié – Sabrié 1994/1995 R. Sabrié – M. Sabrié, Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Peintures murales de la maison III, RANarb 27/28, 1994/1995, 191–251.

Sangue e arena 2001 A. La Regina (ed.), Sangue e arena. Catalogo della mostra Roma (Milano 2001).

Schade 2003 K. Schade, Frauen in der Spätantike. Status und Repräsentation, eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst (Mainz 2003).

Schleiermacher 1983 M. Schleiermacher, Römische Jagd- und Tierszenen aus Köln, in: A. Barbet (éd.), La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris 23–25 septembre 1982 (Oxford 1983) 277–296.

Sirano 2010 F. Sirano, Pitture di età imperiale da Cos. Attraverso gli scavi italiani, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 547–557.

Swinkels 1987 L. J. F. Swinkels, A gladiatorum munus depicted in a Roman villa at Maasbracht, in: Pictores per provincias 1987, 191–195.

Thomas 1987 R. Thomas, Die römische Wandmalerei des 2. Jahrhunderts n. Chr., unter besonderer Berücksichtigung der Kölner Malereien, in: Pictores per provincias 1987, 57–65.

Thomas 1995 R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (Mainz 1995).

Thomas 1997a R. Thomas, Römische Themen in der Wandmalerei des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr., in: Scagliarini Corlàita 1997, 143–148.

Thomas1997b R. Thomas, Zur Selbstdarstellung der römischen Provinzbevölkerung in der Wandmalerei der Mittleren Kaiserzeit, in: R. Rolle – K. Schmidt (Hrsg.), Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt (Göttingen 1997) 733–756.

Vismara 2001 C. Vismara, La giornata di spettacoli, in: Sangue e Arena 2001, 199–221.

Vismara 2007 C. Vismara, Amphiteatralia Africana, AntAfr 43, 2007, 99–132.

Waelkens 2008 M. Waelkens, Colossal heads of Faustina and Marcus Aurelius discovered at Sagalassos, Turkey, Minerva 19, 6, 2008, 5 f.

Ward Perkins – Toynbee 1949 J. B. Ward Perkins – J. M. C. Toynbee, The Hunting Baths at Lepcis Magna, Archaeologia 93 (Oxford 1949).

Zelazowski 2010 J. Zelazowski, Le pitture parietali della Casa di Laukaktios del III sec. d.C. a Ptolemais (Cirenaica), in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 565–573.

Ziegler 2000 D. Ziegler, Frauenfrisuren der römischen Antike. Abbild und Realität (Diss. Hamburg 1999) (Berlin 2000).

Zimmermann 2002 N. Zimmermann, Ausstattung von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, DenkSchrWien 302, AF 7 (Wien 2002) 101–117.

Zimmermann 2005 N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 4, in: H. Thür (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105–131.

Zimmermann 2007 N. Zimmermann, Lo sviluppo di sistemi pittorici ad Efeso tra epoca traianea e gallienica, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulatió de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso International de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 267–272.

Abbildungen

Abb. 1: *Leptis Magna* – uadi er-Rsaf. Ipotesi restituiva preliminare della decorazione pittorica del vano 1 (elaborazione informatica di G. Laidelli)
Abb. 2: Suk al-Khamis. Partito decorativo su fondo bianco con pannelli figurati e interpannello con fondale architettonico
Abb. 3: Suk al-Khamis. Partito decorativo con quadro con raffigurazione di figura femminile danzante
Abb. 4: *Leptis Magna*. Lacerto di affresco da un edificio privato della zona del teatro
Abb. 5: *Leptis Magna*. Restituzione grafica (Gallangher, in: Ward Perkins – Toynbee 1949, fig. 4) della decorazione di I fase del vano 17 delle Terme della Caccia (elaborazione informatica di G. Laidelli)
Abb. 6: *Leptis Magna* – villa di at-Tahlia. Pannello ricomposto con raffigurazione di complesso architettonico nel paesaggio dal vano 1
Abb. 7: *Leptis Magna* – villa di at-Tahlia. Restituzione grafica della decorazione pittorica del vano 7
Abb. 8: *Leptis Magna* – “fattoria” di Orfeo. Restituzione grafica della decorazione pittorica; documentazione fotografica del Dipartimento di Archeologia, elaborazione informatica di G. Laidelli
Abb. 9: *Leptis Magna* – “fattoria” di Orfeo. Particolare con raffigurazione di Mercurio; documentazione fotografica del Dipartimento di Archeologia
Abb. 10: *Leptis Magna* – “fattoria” di Orfeo. Particolare con figura femminile da uno degli interpannelli; documentazione fotografica del Dipartimento di Archeologia

Barbara Bianchi
Piazza del Carmine 1
I – 20121 Milano
paperach@yahoo.com

Krzysztof Chmielewski – Jerzy Żelazowski

La decorazione pittorica nelle case della Cirenaica del II–III sec. d.C.: continuità e trasformazione

(Taf. CX–CXI, Abb. 1–10)

Abstract

Polish excavations at Ptolemais (Cyrenaica), which have been conducted since 2001, have brought to light roughly a quarter of an *insula* of multi-phase residential architecture located in the eastern part of the city. The uncovered buildings, especially the House of Leukaktios, contain important evidence of 3rd century AD wall painting, which significantly broadens our knowledge of decorative schemes employed in this seemingly remote part of the Mediterranean world. In conjunction with previously discovered wall paintings in houses at Ptolemais, Berenice and Cyrene, this evidence permits to define general trends in the painted decoration of the 2nd to 3rd centuries in Cyrenaica, naturally keeping in mind the limited representativeness of the available material.

It is striking that similar decorative schemes were used in large urban residences with extant decoration of the late Antonine and Severan phases, such as the House of the Columns in Ptolemais or the House of Jason Magnus in Cyrene, as well as in more moderate houses at Berenice, Cyrene and Ptolemais, like the House of Leukaktios. The main zone of the walls is dominated by a panel system characterised by a lack of three-dimensional effects and a strong colour contrast. These yellow, red or green panels usually carry no figural decoration, although small vignettes with individual scenes sometimes exist. Between the panels schematic floral decoration prevails. Sometimes the decorative scheme imitates marble facings in *opus sectile*, meticulously conveying the characteristics of various types of stones. Renditions of architectural elements, usually in a simplified form, are used to organise the space on the painted walls.

In summary, the decorative schemes used in the houses of Cyrenaica in the 2nd to 3rd centuries reflect general trends in contemporary painting and find parallels in different regions of the Mediterranean. As a result, it is difficult to distinguish original stylistic traits emblematic for regional craftsmanship in the preserved evidence of wall paintings from Cyrenaica. The painters and house owners commissioning the paintings drew from a standard repertoire of motifs and styles popular in the period and it is unlikely that local adaptations, simplifications and transformations led to a search for new solutions and forms of expression.

L'attività archeologica polacca a Ptolemais[1], intrapresa nel 2001 e comprendente anche il progetto topografico per una nuova pianta della città[2], si concentra nell'isolato destinato a edifici privati, situato nella parte orientale della città, nelle vicinanze del famoso Palazzo delle Colonne.

Finora è stata messa in luce interamente la Casa di Leukaktios (nota anche come Villa con Vista), chiamata così dal nome del proprietario conservato sui mosaici; si tratta di una dimora di medie dimensioni costruita in epoca severiana, che si estende per tutta la larghezza dell'isolato (36,5 m) secondo il modello tipico di Ptolemais, dove le *insulae* abbastanza strette e molto allungate, fino ad almeno 182,5 m, determinavano la disposizione delle case con due entrate rispettive sui lati lunghi dell'isolato[3] (Abb. 1). Tuttavia la par-

---

[1] Mikocki 2006; Mikocki 2010; Mikocki *et al.* 2010; Żelazowski 2009.

[2] Mikocki *et al.* 2010, 105–107; Misiewicz *et al.* 2010; Misiewicz 2009.

[3] Małkowski 2009.

te rappresentativa della Casa di Leukaktios, marcata chiaramente dalla presenza di pavimenti musivi[4], si concentra attorno a un peristilio tetrastilo, circondato da sale di ricevimento (Abb. 2).

Nell'isolato è stata scoperta anche una piccola casa più a sud, adiacente alla Casa di Leukaktios, sviluppatasi attorno ad un atrio[5] e conservatasi nella fase della metà del III sec. d.C., come dimostra un tesoro di quasi 600 monete, per lo più sesterzi con date di emissione fino alla metà del III sec. d.C., scoperto nel 2006 sul pavimento di uno degli ambienti abitativi[6]. Questo rinvenimento si può considerare testimonianza del terremoto avvenuto allora e riconducibile a quello del 262 d.C., che segnò abbastanza profondamente Cirene[7] e provocò l'abbandono della casa ad atrio, che non fu più abitata, ma sfruttata in seguito solo con funzione di spazio produttivo, come dimostrano un forno metallurgico sistemato nella latrina, i profondi contenitori per il vino inseriti nei pavimenti e altri forni ceramici in questa zona dell'isolato[8].

Inoltre parzialmente sono state scoperte altre due case sempre del III sec. d.C. e una dimora tardoantica, caratterizzata da una sala absidata e situata nella parte settentrionale dell'isolato, segno dell'importanza di questa zona anche nell'ultima fase dell'esistenza della città nel VI sec. d.C.[9].

E' un caso molto fortunato che nella Casa di Leukaktios, proprio nella zona dedicata all'autorappresentazione del proprietario, oltre ai mosaici pavimentali si siano conservati i notevoli resti delle pitture parietali, scoperte nel peristilio, nei tre triclini attorno al cortile[10], ma anche nel piccolo ambiente con mosaico a tappeto (esedra), situato ad ovest del triclinio meridionale[11]. La loro conservazione *in situ*, a volte fino a 1,5–2 m d'altezza non era certo favorita dal sistema di costruzione dei muri della casa che prevedeva un ampio uso di mattoni crudi nelle parti alte e, spesso solo nello zoccolo e negli elementi portanti del soffitto, l'impiego di blocchi di pietra, integrati con riempimento di terra (*paries formaceus*). Tuttavia questa parte della casa, crollata durante un terremoto del IV secolo e spogliata del materiale architettonico, non è stata mai riutilizzata per l'attività artigianale sviluppatasi in questa zona dell'isolato dalla seconda metà del IV sec. d.C.

Generalmente si possono distinguere tre tipi di decorazione pittorica adottati nella Casa di Leukaktios con la consueta tripartizione della parete in basso zoccolo, sempre marmorizzato, zona mediana e superiore.

Nel triclinio meridionale, il più grande della casa, decorato con immagine di Vittoria e augurio al proprietario sul mosaico del pavimento[12], nella zona mediana delle pareti fu adoperato il sistema a imitazione di lastre di diversi marmi e anche di porfido rosso con chiaro riferimento all'*opus sectile* (Abb. 3). Similmente nel triclinio orientale, nel peristilio e nella piccola esedra domina tale decorazione pittorica. Va sottolineato lo sforzo di rendere abbastanza precisamente le caratteristiche dei diversi tipi di pietre pregiate, il che ci porta a pensare che per esempio l'abbinamento di serpentino e porfido rosso non fosse del tutto casuale, ma si riferisse al noto *opus alexandrinum*[13].

Questo tipo di decorazione sviluppatosi nell'ambito del primo stile, apparteneva almeno dal II sec. a.C. al repertorio comune dei motivi pittorici adoperati nelle case ellenistiche ed è rimasto presente nelle diverse regioni occidentali ed orientali dell'Impero romano[14] almeno fino al IV–V sec. d.C., come testimoniano anche le dimore tardoantiche microasiatiche[15]. Esso ebbe periodi di maggiore popolarità e apprezzamento, per esempio a quanto sembra in Italia agli inizi del secondo stile, oppure verso l'epoca severiana, e periodi in cui incontrava meno il gusto del tempo, ma era pur sempre presente, perciò difficilmente può contraddistinguere una certa epoca nelle diverse aree del mondo greco-romano. Questo riguarda anche la forma delle lastre imitate: le caratteristiche losanghe e i cerchi iscritti segnano la pittura tardoantica, ma si vedono già

[4] Mikocki 2004; Olszewski 2007.
[5] Sulla tipologia delle case urbane in Cirenaica vedi Bejor 1998; Spinola 1996; Stucchi 1975; Lauter 1971.
[6] Jaworski 2008; Jaworski 2009.
[7] Luni 1998; Luni *et al.* 2006b, 68; Luni 2006b, 2198.
[8] Vedi nota 1.
[9] Jastrzębowska 2009, 233–235; Gasparini 2009.
[10] Seguendo il modello vitruviano nell'identificazione degli ambienti bisogna però tener presente la polifunzionalità delle stanze di rappresentanza – cfr. Olszewski 2010; Allison 1993.
[11] Żelazowski 2005; Żelazowski 2010; Żelazowski 2010a.
[12] Mikocki 2004, 24; Olszewski 2007, 92 f.
[13] Tkaczow 1995; Majcherek 2007.
[14] Sirano 2010, 550; Eristov – Beydoun 2007; Ravara 1999; Moormann 1998; Joyce 1981, 22–25 (IA. Modular system: tectonic); Eristov 1979.
[15] Zaccaria Ruggiu 2005; Zimmermann – Ladstätter 2010, 164–172.

nell'abitazione ellenistica di Amphipolis in Macedonia[16], oppure più tardi nella Villa dei Misteri[17], così come nella pittura ostiense del III sec. d.C.[18]. L'imitazione di caratteristiche *crustae* andava di moda in posti molto lontani, come Zeugma sull'Eufrate[19] da un lato e Spagna e Britannia[20] dall'altro, oppure le Gallie Lugdunense e Belgica[21]. L'impiego di tale decorazione caratterizzava soprattutto gli spazi pubblici delle case, come dimostra tra gli altri l'esempio di Zeugma[22], oppure gli edifici pubblici, come si suppone nella vicina Berenice di Cirenaica[23], ragion per cui la sua presenza nei triclini della Casa di Leukaktios va senz'altro sottolineata.

Tuttavia nel triclinio occidentale a fianco del bel pannello musivo con rappresentazione di Ariadne e Dioniso[24], con diretto riscontro nella non lontana Cirene[25], fu adoperato un altro sistema decorativo, il cui ritmo era imposto da colonne dipinte a finti marmi con capitelli corinzi, tra le quali si inquadrano pannelli abbastanza grandi con rappresentazioni di uccelli[26], ma anche altre scene figurative, pannelli che trovano più immediato riscontro nella vicina Berenice[27]. Questo sistema "architettonico", ben poco illusionistico[28], era sottolineato anche dalla presenza della cornice di stucco sopra i capitelli che divideva le zone mediana e superiore. I frammenti rinvenuti sulle pareti, ma anche negli strati di demolizione, permettono di ricostruire la zona mediana di una parete (Abb. 4), anche se si può supporre che la parete centrale di fronte all'entrata fosse decorata a pannelli con diverse scene figurative, come dimostrano alcuni pezzi d'intonaco (Abb. 5).

Tale decorazione che richiedeva un costoso *pictor imaginarius* nella Casa di Leukaktios è del tutto eccezionale. Bisogna però osservare che essa doveva tener presente il c.d. arco siriaco, una monumentale entrata con colonne tortili e vive policromie, situata sul lato nord di quest'ambiente e che si apriva su un locale annesso, forse lastricato (Abb. 6)[29]. Questa citazione d'architettura pubblica, nota a Cirene dall'epoca antoniniana[30], trova però a Ptolemais esempi nell'edilizia privata anche nel periodo tardoantico[31].

Conviene osservare che la presenza di ambienti di rappresentanza con appositi annessi aperti attraverso gli archi siriaci incideva indubbiamente non soltanto sull'apparato decorativo di essi, ma determinava la funzione dell'ambiente, sfuggente alla tipologia vitruviana. L'uso di quest'elemento architettonico nei templi di Cirene ci porta a pensare che nelle residenze private l'arco siriaco potesse avere significati religiosi, determinando una delle funzioni di tali ambienti anche nel contesto del culto privato o associativo che richiedeva appositi annessi.

Indubbiamente il triclinio occidentale costituiva l'ambiente più sontuoso della Casa di Leukaktios e il sistema decorativo adoperato si iscrive bene nel quadro generale della pittura parietale del III sec. d.C., trovando però riscontri non soltanto ostiensi[32] ovvero microasiatici[33], ma anche nella non lontana, da vari punti di vista, Tripolitania[34].

Le pitture rinvenute nella Casa di Leukaktios per alcuni anni sono state protette sulle pareti, ricoperte con tessuto sintetico traspirante e consolidate. Tuttavia era evidente lo stato provvisorio di tale protezione che non ne garantiva la sopravvivenza a lungo termine. Dunque bisognava prendere la decisione di trasferirli

[16] Baldassare *et al.* 2002, 67 f.
[17] Barbet 1985, 37–40.
[18] Mols 2002; Falzone 2007; Falzone 2007a, 156–160 (soprattutto *Insula* dell'Aquila, *Thermopolium*, Schola di Traiano – vedi Falzone 2004, 127–142); Falzone 2002.
[19] Barbet 2005, 57–67 (Maison de Poséidon), 129–134. 168–174.
[20] Croisille 2005, 133–137 (per es. Merida, *Verulamium*).
[21] Barbet 2008, 263–292 (per es. Charleville-Mézières); vedi anche Dubois 2010.
[22] Barbet 2005, 173 f.
[23] Michaelides 1991, 189 f (Building W).
[24] Mikocki 2004, 25–30; Olszewski 2007, 93 f.
[25] Venturini 2006a; Venturini 2006b, 120; Luni *et al.* 2006a, 145 f.
[26] Robert 1993; Barbet 2008, 352–357; De Caro 2009; Zimmermann – Ladstätter 2010, 132–135.
[27] Michaelides 1991, 191 f. (House H); Michaelides 2002.
[28] Eristov 2007, 128.
[29] Rekowska-Ruszkowska – Kaniszewski 2010.
[30] Luni 2006a, 52 f.; Luni *et al.* 2006b, 65; Stucchi 1975, 314, 321 f.; Mingazzini 1966, 96 f.
[31] Kraeling 1962, 129, 223 f.; Ward-Perkins *et al.* 1986, 132–134 (House T).
[32] Falzone 2007, 133–160.
[33] Zimmermann 2007; Zimmermann – Ladstätter 2010, 94–142.
[34] Bianchi 2004, 1740–1749 (villa di at-Thalia).

e nel 2007 durante la campagna di scavo quasi tutte le pitture sono state asportate dalle pareti e depositate nel locale museo in attesa di una definitiva opera di conservazione.

L'anno scorso il primo frammento con immagine d'uccello è stato sottoposto a ulteriore conservazione e trasferito su un nuovo, leggero supporto di alluminio con il proposito di prepararlo all'esposizione nel museo di Ptolemais. Durante questi lavori è stato scoperto un piccolo frammento d'intonaco appartenente alla fase precedente della decorazione pittorica del triclinio occidentale, caratterizzata da pannelli monocromatici (Abb. 7).

Nella Casa di Leukaktios resti esigui del tipo di decorazione pittorica a pannelli si notano più volte, soprattutto negli ambienti di carattere privato, oppure di minore importanza, come nelle stanze sul lato nord del peristilio, pavimentate in *opus signinum*. Tuttavia questo sistema a pannelli di dimensioni piuttosto uguali in successione paratattica, non sembra meno apprezzato, (negli ambienti di rappresentanza) come dimostra la sua presenza nella decorazione del triclinio occidentale e negli ambienti dell'entrata principale ad ovest della Casa di Leukaktios, oppure negli ambienti di rappresentanza della piccola casa ad atrio, dove *in situ* si sono conservati anche i frammenti più consistenti (Abb. 8).

Questo schema decorativo dalle tradizioni almeno tardoellenistiche, sviluppatosi nella pittura del periodo romano del II sec. d.C.[35], reminiscenza del II e IV stile pompeiano, si può osservare a Ptolemais anche nel Palazzo delle Colonne[36], nella c.d. Roman Villa con grandi pannelli monocromatici scavata da C. H. Kraeling[37], oppure nelle case di Cirene di Giasone Magno e del Peristilio Dorico[38]. Rispetto a questi esempi nella Casa di Leukaktios sembra prevalere la tendenza a dare più risalto agli interpannelli, decorati con diversi motivi floreali verdi e rossi a sfondo bianco.

Naturalmente queste considerazioni riguardano soltanto la zona mediana conservata meglio nelle dimore cirenaiche e che raggiunge una considerevole altezza secondo la tendenza sempre più in voga nel II sec. d.C. di dare maggior risalto alla parte bassa della parete. Dunque è difficile ipotizzare la decorazione pittorica delle zone alte delle pareti. Per quanto riguarda la Casa di Leukaktios, dove, come ci insegna la ricostruzione delle colonne del peristilio, le pitture superavano 4 m d'altezza, lo spoglio di centinaia di frammenti rinvenuti negli strati di demolizione permette di escludere la presenza di grandi scene figurative nella zona superiore delle pareti, ben note per esempio nelle Tre Gallie[39]. Nel triclinio occidentale forse si può ipotizzare la presenza in alto di piccole colonne corinzie che dividevano i pannelli rossi e verdi con piccoli motivi figurativi e il fregio delle palme e che, insieme con l'ordine inferiore, aumenterebbero l'atmosfera di monumentalità di quest'ambiente, provvisto di arco siriaco.

Tuttavia la raccolta dei frammenti d'intonaco dipinti pertinenti a tali ambienti della Casa di Leukaktios viene gravemente condizionata dalla presenza di resti parietali provenienti dalle stanze del primo piano (Abb. 9). I tanti frammenti architettonici trovati nel peristilio permettono di ricostruire le quattro colonne del piano superiore, almeno in parte dipinte con motivo vitiforme, che insieme con gli elementi di porte e finestre suggeriscono la presenza di ambienti soprastanti i tre lati del cortile, ad eccezione forse della parte settentrionale. Di conseguenza il crollo della Casa di Leukaktios, dovuto a un terremoto già nel IV sec. d.C., ha rimescolato frammenti delle pitture negli strati di demolizione. Tuttavia per un ambiente situato sopra il triclinio occidentale, decorato con mosaico rappresentante il ciclo achilleo[40], si può dedurre dai frammenti delle pitture rinvenute che la decorazione delle pareti, dal dominante colore giallo, ripetesse il ritmo dei pannelli ad arco della stanza sottostante, con semplici motivi floreali, senza però l'inquadramento architettonico, sostituito da suddivisioni e figure geometriche (Abb. 10).

Conviene tener presente che l'analisi del materiale archeologico e soprattutto numismatico permette di collocare la costruzione della Casa di Leukaktios nei primi decenni del III sec. d.C. Tuttavia ci sono tanti indizi, tra cui i 3–4 strati d'intonaco dipinto sulle pareti di alcuni ambienti che suggeriscono piuttosto un

---

35 Falzone – Tober 2010; Baldassare *et al.* 2002, 322–343; Mielsch 2001, 93–106; Ling 1991, 175–186; Joyce 1981, 33–40 (IC. Modular system: panel).

36 Pesce 1950, 103 f.

37 Kraeling 1962, 225–236.

38 Ringrazio cordialmente la dott.ssa E. Gasparini per le segnalazioni di varie pitture nelle case di Cirene; Mingazzini 1966, 81–83; Stucchi 1975, 314.

39 Barbet 2008, 263–292.

40 Mikocki 2005.

lungo periodo abitativo della casa, fino ai primi decenni del IV sec. d.C. Anche se possiamo ricondurre all'epoca della costruzione della casa il primo strato della decorazione pittorica nel triclinio meridionale con losanghe e cerchi iscritti marmorizzati, come alcuni frammenti del sistema a pannelli, bisogna sottolineare che la casa subì una ristrutturazione dopo la metà del III sec. d.C., probabilmente in seguito al terremoto del 262 d. C. che segnò la fine della piccola casa adiacente ad atrio. Proprio in quel momento si può collocare l'arrivo di Leukaktios che fece sostituire con il suo nome quello del proprietario precedente, rinnovò alcuni mosaici e rinfrescò la decorazione pittorica. Quindi bisognerebbe considerare in uso anche nella seconda metà del III sec. il sistema a pannelli ripetuto, così come ricondurre all'epoca di Gallieno la decorazione architettonica del triclinio occidentale nell'ultima fase conservata. Di conseguenza viene confermato un certo tradizionalismo nelle scelte dei sistemi decorativi delle botteghe pittoriche e soprattutto della committenza.

La scoperta a Ptolemais della Casa di Leukaktios con consistenti testimonianze di pittura parietale del III sec. d.C., in qualche modo permette, in riferimento alle precendenti scoperte nella stessa città, ma anche nelle case di Cirene e Berenice, di formulare alcune osservazioni più generali riguardanti la decorazione pittorica in questa apparentemente remota regione del Mediterraneo, naturalmente tenendo presente la casualità e la rappresentatività limitata delle testimonianze.

Anche se la maggior parte dei reperti proviene dalle lussuose residenze urbane, come il Palazzo delle Colonne a Ptolemais, oppure la Casa di Giasone Magno a Cirene, conservate nella fase tardoantoniniana e severiana, nel confronto con la Casa di Leukaktios di medie dimensioni si nota una notevole somiglianza dei sistemi decorativi adottati. Soprattutto sembra prevalere lo schema a pannelli nella zona mediana, privo di effetti tridimensionali e caratterizzato dalla ricerca di contrasti cromatici. Di solito questi riquadri gialli, rossi e verdi non portano delle scene figurate e soltanto raramente si adoperano piccole vignette e singole figure non tanto grandi. I semplici pannelli sono divisi da diversi listelli, a volte da stretti interpannelli bianchi decorati da tralci vegetali piuttosto schematici.

Come un intento di dare maggiore risalto alla parte bassa della parete bisogna interpretare anche lo schema a imitazione di rivestimenti marmorei in *opus sectile*, che si caratterizza per il gusto di rendere, attraverso la seriazione di rettangoli con losanghe iscritte e cerchio centrale, con precisione i vari tipi di pietre colorate. Tuttavia l'elemento architettonico è sempre presente in questo periodo, anche se più o meno semplificato, senza sfondi prospettici e limitato all'inquadramento e all'organizzazione delle partizioni delle pareti.

Tutti questi sistemi decorativi riscontrati nei reperti pittorici della Cirenaica testimoniano però le caratteristiche e le tendenze generali della pittura nella media età imperiale, e dunque lo stile dell'epoca. Non sembra casuale che analogie nelle pitture cirenaiche si ritrovino in diverse regioni del Mediterraneo, confermando un certo eclettismo e comuni elementi di riferimento. D'altra parte è difficile riconoscere nel repertorio e nella struttura dei sistemi decorativi in Cirenaica elementi di creatività, e le semplificazioni e ricomposizioni, anche se consapevoli, non sembrano portare a un originale linguaggio espressivo.

Bibliographie

Allison 1993 — P. Allison, How do we identify the use of space in Roman housing?, in: Moormann 1993, 1–8.

Baldassare *et al.* 2002 — I. Baldassare – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardoantico (Milano 2002).

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Barbet 2005 — A. Barbet (ed.), Zeugma II. Peintures murales romaines, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Bejor 1998 — G. Bejor, Contributi cirenaici alla storia della casa greca in età romana, in: Catani – Marengo 1998, 35–42.

Bianchi 2004 — B. Bianchi, Pittura residenziale nella Tripolitania romana. Lo stato degli studi e i nuovi dati, in: M. Khannoussi – P. Ruggieri – C. Vismara (a cura di), L'Africa romana. Ai confini dell'Impero. Contatti, scambi, conflitti, Atti del XV convegno di studio, Tozeur 11–15 dicembre 2002 (Roma 2004) III, 1729–1750.

Bragantini 2010 — I. Bragantini, Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArchQuad 18 (Napoli 2010).

Catani – Marengo 1998 — E. Catani – S. M. Marengo (a cura di), La Cirenaica in età antica, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Macerata 18–20 maggio 1995 (Pisa 1998).

Croisille 2005 J.-M. Croisille, La peinture romaine (Paris 2005).
De Caro 2009 S. De Caro, I soggetti umili nella pittura romana. La natura morta, in: E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella – M. Papini (a cura di), Roma. La Pittura di un Impero (Milano 2009) 77–87.
Dubois 2010 Y. Dubois, La villa gallo-romaine d'Orbe-Boscéaz (Suisse). Répartition spatiale des schémas picturaux, in: Bragantini 2010, 645–658.
Eristov 1979 H. Eristov, Corpus des faux-marbres peints à Pompei, MEFRA 91/2, 1979, 693–771.
Eristov 2007 H. Eristov, Espace et structure. Les motifs architecturaux dans la peinture du Ier au IIIème siècle ap. J.C., in: Guiral Pelegrín 2007, 123–128.
Eristov – Beydoun 2007 H. Eristov – M. S. Beydoun, Décors peints de Beyrouth, les chantiers du cardo et du decumanus, in: Guiral Pelegrín 2007, 389–392.
Fabbricotti – Menozzi 2006 E. Fabbricotti – O. Menozzi (a cura di), Cirenaica. Studi, scavi e scoperte, Parte I: Nuovi dati da città e territorio, Atti del X Convegno di Archeologia Cirenaica, Chieti 24–26 novembre 2003, BARIntSer 1488 (Oxford 2006).
Falzone 2002 S. Falzone, L'imitazione dell'opus sectile nella pittura tardo antica a Roma e a Ostia, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (a cura di), I marmi colorati (Venezia 2002) 171–174.
Falzone 2004 S. Falzone, Le pitture delle insulae (180–250 circa d.C.), Scavi di Ostia 14 (Roma 2004).
Falzone 2007 S. Falzone, Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi (Roma 2007).
Falzone 2007a S. Falzone, Considerazioni sui sistemi decorativi parietali delle Insule di Ostia (180–250 d.C.), in: Guiral Pelegrín 2007, 235–240.
Falzone – Tober 2010 S. Falzone – B. Tober, Vivere con le pitture ad Efeso ed Ostia, in: Bragantini 2010, 633–644.
Gasparini 2009 E. Gasparini, Edilizia domestica e autorappresentazione a Tolemaide nel periodo tardoantico, in: Jastrzębowska – Niewójt 2009, 157–186.
Guiral Pelegrín 2007 C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulatión de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congresso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza–Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007).
Jastrzębowska 2009 E. Jastrzębowska, Le basiliche cristiane sconosciute nel centro della città di Tolemaide, in: Jastrzębowska – Niewójt 2009, 226–238.
Jastrzębowska – Niewójt 2009 E. Jastrzębowska – M. Niewójt (a cura di), Archeologia a Tolemaide. Giornate di studio in occasione del primo anniversario della morte di Tomasz Mikocki, Roma 27–28 maggio 2008 (Roma 2009).
Jaworski 2008 P. Jaworski (a cura di), Skarb z Ptolemais (Warszawa 2008).
Jaworski 2009 P. Jaworski, A Hoard of Roman Coins from Ptolemais, in: Jastrzębowska – Niewójt 2009, 146–156.
Joyce 1981 H. Joyce, The Decoration of walls, ceilings, and floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D., Archaeologica 17 (Roma 1981).
Kraeling 1962 C. H. Kraeling, Ptolemais. City of the Libyan Pentapolis (Chicago 1962).
Lauter 1971 H. Lauter, Ptolemais in Libyen. Ein Beitrag zur Baukunst Alexandrias, JdI 86, 1971, 149–178.
Ling 1991 R. Ling, Roman painting (Cambridge 1991).
Luni 1998 M. Luni, La scoperta di Cirene "Atene d'Africa", in: Catani – Marengo 1998, 319–350.
Luni 2006a M. Luni (a cura di), Cirene. "Atene d'Africa", Monografie di Archeologia Libica 28 (Roma 2006).
Luni 2006b M. Luni, Un demi-siècle de recherches archéologiques à Cyrène, CRAI 2006, fasc. 3 (novembre–décembre), 2173–2201.
Luni 2010 M. Luni (a cura di), Cirene e la Cirenaica nell'antichità, Atti del XI Convegno Internazionale di Archeologia Cirenaica, Urbino 30 giugnio–2 luglio 2006, Monografie di Archeologia Libica 30 = Cirene. "Atene d'Africa" 3 (Roma 2010).
Luni *et al.* 2006a M. Luni – P. Busdraghi – O. Gessaroli – V. Purcaro – A. Spegne – F. Venturini, L'Agorà e l'Acropoli, in: Luni 2006a, 133–146.
Luni *et al.* 2006b M. Luni – O. Mei – C. Longarini, L'area sacra a Divinità della Fecondità nel Quartiere dell'Agorà, in: Luni 2006a, 57–69.
Majcherek 2007 G. Majcherek, Houses of Alexandria. Some Aspects of Architectural Development in the Roman Period, in: K. Galor – T. Waliszewski (a cura di), From Antioch to Alexandria. Recent Studies in Domestic Architecture (Warsaw 2007) 201–211.
Małkowski 2009 W. Małkowski, The City Plan of Ptolemais, in: Jastrzębowska – Niewójt 2009, 125–132.
Michaelides 1991 D. Michaelides, Wall paintings from Berenice, KölnJb 24, 1991, 189–192.
Michaelides 2002 D. Michaelides, Roman mosaic floors and wall-painting at Berenice, in: J. A. Todd – D. Komini-Dialeti – D. Hatzivassiliou, Greek archaeology without frontiers (Athens 2002) 235–246.
Mielsch 2001 H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).
Mikocki 2004 T. Mikocki, New Mosaics from Ptolemais in Libya, ArcheologiaWarsz 55, 2004, 19–30.
Mikocki 2005 T. Mikocki, An Achilles Mosaic from the Villa with a View at Ptolemais, ArcheologiaWarsz 56, 2005, 57–68.
Mikocki 2006 T. Mikocki, Le campagne di scavo della missione archeologica polacca a Tolemaide (Ptolemais) condotte tra il 2001 e 2003, in: Fabbricotti – Menozzi 2006, 173–182.

Mikocki 2010 T. Mikocki, Le campagne di scavo della missione archeologica polacca a Tolemaide (Ptolemais) condotte tra il 2004 e 2005, in: Luni 2010, 187–195.

Mikocki *et al.* 2010 T. Mikocki – K. Lewartowski – G. Yacoub, Polish Archaeological Research in Ptolemais (Cyrenaica) in years 2001–2007, LibyaAnt N. S. 5, 2010, 99–107.

Mingazzini 1966 P. Mingazzini, L'Insula di Giasone Magno a Cirene, Monografie di Archeologia Libica 8 (Roma 1966).

Misiewicz 2009 K. Misiewicz, At Search of Forum at Ptolemais. Interpretation of Results of Geophysical Surveys at the Central Part of the City, in: Jastrzębowska – Niewójt 2009, 134–145.

Misiewicz *et al.* 2010 K. Misiewicz – W. Małkowski – M. Muszyńska, The Topography of Ptolemais. Results of Non-Destructive Survey Campaigns (2002–2005), in: Luni 2010, 197–203.

Mols 2002 S. T. A. M. Mols, Ricerche sulla pittura di Ostia. Status quaestionis e prospettive, BABesch 77, 2002, 151–174.

Moormann 1993 E. M. Moormann (ed.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting, Proceedings of the fifth international congress on ancient wall painting, Amsterdam 8–12.09.1992, BABesch Suppl 3 (Leiden 1993).

Moormann 1998 E. M. Moormann, La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa, in: A. Donati (a cura di), Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina (Milano 1998) 14–32.

Olszewski 2007 M. T. Olszewski, Mosaïques de pavement de la "Maison de Leukaktios" à Ptolémaïs en Cyrénaïque (Libye). Essai d'identification des pièces, ArcheologiaWarsz 58, 2007, 89–95.

Olszewski 2010 M. T. Olszewski, Images allusives. Dionysos et Ariane dans l'espace resérvé aux femmes (gynécée)?, le cas de Ptolémaïs et Cyrène en Cyrenaïque, in: Bragantini 2010, 315–322.

Pesce 1950 G. Pesce, Il "Palazzo delle Colonne" in Tolemaide di Cirenaica, Monografie di Archeologia Libica 2 (Roma 1950).

Ravara 1999 C. Ravara, L'imitazione del marmo nella pittura parietale romagnola di epoca romana, AEmil 3, 1999, 137–151.

Rekowska-Ruszkowska – Kaniszewski 2010
M. Rekowska-Ruszkowska – J. Kaniszewski, Na zachód od Aleksandrii..., czyli o polskich wykopaliskach w Ptolemais (2001–2009), in: J. Kościuk (ed.), Non solum villae. Księga jubileuszowa ofiarowana Prof. Stanisławowi Medekszy (Wrocław 2010) 265–282.

Robert 1993 R. Robert, Des oiseaux dans les architectures, in: Moormann 1993, 168–173.

Sirano 2005 F. Sirano, The House of the Rape of Europa at Cos. Proposals for a Contextual Study of the Decoration, BABesch 80, 2005, 145–162.

Sirano 2010 F. Sirano, Pitture di età imperiale da Cos. Attraverso gli scavi italiani, in: Bragantini 2010, 547–563.

Spinola 1996 G. Spinola, Note sull'evoluzione planimetrica delle domus della Cirenaica, in: L. Bacchielli – M. B. Aravantinos (a cura di), Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi I (Roma 1996) 281–292.

Stucchi 1975 S. Stucchi, Architettura Cirenaica, Monografie di Archeologia Libica 9 (Roma 1975).

Tkaczow 1995 B. Tkaczow, An Imitation of opus alexandrinum in Wall Painting? Two Wall Paintings from Kom el-Dikka (Alexandria), EtTrav 17, 1995, 319–325.

Venturini 2006a F. Venturini, La Casa del Mosaico di Dioniso a Cirene, in: Fabbricotti – Menozzi 2006, 508–510.

Venturini 2006b F. Venturini, Mosaici di epoca romana nel Quartiere dell'Agorà, in: Luni 2006a, 119–124.

Ward-Perkins *et al.* 1986 J. B. Ward-Perkins – J. H. Little – D. J. Mattingly, Town Houses at Ptolemais, Cyrenaica. A Summary Report of Survey and Excavation Work in 1971, 1978–1979, LibSt 17, 1986, 109–153.

Zaccaria-Ruggiu 2005 A. Zaccaria-Ruggiu, Pitture dalla "Casa del Cortile Dorico" di Hierapolis di Frigia. Presentazione preliminare, in: X. Lafon – G. Sauron (a cura di), Théorie et pratique de l'architecture romaine, la norme et l'expérimentation. Études offertes à Pierre Gros (Aix-en-Provence 2005) 321–330.

Zimmermann 2007a N. Zimmermann, Lo sviluppo di sistemi pittorici ad Efeso tra epoca traianea e gallienica, in: Guiral Pelegrín 2007, 267–272.

Zimmermann – Ladstätter 2010
N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Żelazowski 2005 J. Żelazowski, Alcune considerazioni sulle pitture parietarie di una casa del III sec. d.C. a Ptolemais (Cirenaica), ArcheologiaWarsz 56, 2005, 69–75.

Żelazowski 2009 J. Żelazowski, Le indagini archeologiche polacche a Ptolemais, in: Jastrzębowska – Niewójt 2009, 110–124.

Żelazowski 2010 J. Żelazowski, Le pitture parietali della Casa di Leukaktios del III sec. d.C. a Ptolemais (Cirenaica), in: Bragantini 2010, 565–573.

Żelazowski 2010a J. Żelazowski, La pittura parietaria di una casa del III sec. d.C. a Ptolemais (Cirenaica). Note preliminari, in: Luni 2010, 205–211.

Abbildungen

Abb. 1: Pianta della Casa di Leukaktios (disegno di W. Małkowski)
Abb. 2: Vista dall'alto degli ambienti di rappresentanza della Casa di Leukaktios (foto di M. Bogacki)
Abb. 3: Decorazione pittorica (I fase – parete ovest) del grande triclinio meridionale (elaborazione di R. Tusznio)
Abb. 4: Ricostruzione della decorazione pittorica (parete est e sud) del triclinio ovest (elaborazione di R. Tusznio)
Abb. 5: Frammento del pannello figurativo della decorazione pittorica del triclinio ovest (foto di R. Tusznio, J. Żelazowski)
Abb. 6: Ricostruzione dell'arco siriaco nel triclinio ovest (elaborazione di J. Kaniszewski)
Abb. 7: Frammento della decorazione a pannelli nel triclinio ovest, scoperto durante lavori di restauro (elaborazione di R. Tusznio)
Abb. 8: Esempi della decorazione a pannelli nella Casa di Leukaktios e nella Casa ad atrio (elaborazione di R. Tusznio)
Abb. 9: Ricostruzione del peristilio della Casa di Leukaktios (elaborazione di J. Kaniszewski)
Abb. 10: Frammenti della decorazione pittorica della Casa di Leukaktios (foto di R. Tusznio, J. Żelazowski)

Jerzy Żelazowski
Istituto di Archeologia
Università di Varsavia
ul. Krakowskie Przedmiescie 26/28
Pl – 00-927 Warszawa

Stefano Tortorella

Le pitture del tempio di *Bel* di Dura Europos*

(Taf. CXII–CXV, Abb. 1–11)

Abstract

On se propose de réexaminer l'ensemble des peintures provenant du temple des Dieux Palmyréniens de Doura-Europos, également appelé temple de *Bel*. Il s'agit d'un temple constitué d'une grande cour intérieure entourée de bâtiments; il a été construit dans l'angle Nord-Ouest de l'enceinte de Doura entre la deuxième moitié du I[er] et le III[e] s. de n.è. Sur le mur de fond du *naos* ressort l'immense figure du dieu lui-même, qu'on peut reconnaître comme *Zeus*/*Bel*. Le mur Sud du *naos* était entièrement occupé par la peinture la plus importante qui était un monumental portrait de famille: en trois registres superposés et sur un fond architectural on y figure *Konon*, accompagné de ses enfants et petits-enfants (le nom de chacun est donné par une inscription grecque), au cours d'un sacrifice célébré par deux prêtres. Un second panneau peint avec l'image d'un prêtre sacrifiant provient de la face d'un pilier contigu à la grande peinture. Les murs du *pronaos* étaient également ornés de peintures représentant pour la plupart des scènes de sacrifice: au Nord, le plus important d'une série de tableaux montre, selon l'iconographie de l'art romain, le sacrifice d'un tribun romain, désigné par une inscription latine *M. Iulius Terentius*, à trois dieux du panthéon palmyrénien, en présence des Tychés de Palmyre et de Doura; au Sud le sacrifice est accompli par une série de personnages – dont on connaît le nom par des inscriptions grecques – figurés en quatre tableaux délimités par des colonnes torses; à l'Est sur deux registres superposés sont figurés des bergers dans un paysage marqué par des arbres, des rochers et des buissons. La face Est du pilier qui sépare les deux salles du temple du côté Nord était décorée d'armes et de l'image de l'Euphrate. Dans la salle K du temple deux personnages, l'eunuque Otes et le notable Iabsymos, chacun accompagné d'un plus petit acolyte, sacrifient à cinq dieux palmyréniens. Peintures, inscriptions et graffites contribuent à illustrer les gens qui fréquent le temple – fidèles, prêtres, etc. – et les cérémonies rituelles qui y avaient lieu. On ne peut pas parler de programmes décoratifs dans cet ensemble prestigieux, parce qu'il s'agit d'une peinture liée à la dévotion, fondée sur des tableaux votifs et destinée à placer les dévots et leur familles sous la protection des dieux. Dans les peintures du temple, qui offrent l'image d'un style local – ce que F. Cumont appelait la peinture gréco-syrienne – le thème le plus souvent figuré est le sacrifice, tandis que les scènes mythologiques, les sujets bucoliques, les armes ne revêtent que peu d'importance.

Scopo di questa relazione è quello di avviare una riflessione sulle pitture rinvenute nell'edificio noto in origine come tempio degli dei palmireni di Dura Europos, poi come tempio di *Bel*, e recentemente, almeno per il periodo partico, come tempio di *Zeus*[1]. L'edificio è stato scavato da J. Breasted nel 1920, da F. Cumont nel 1922–23 e successivamente da una missione congiunta guidata da M. I. Rostovtzeff per l'Università di Yale con la supervisione dello stesso F. Cumont per l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres[2]. Situato nell'angolo nordovest delle fortificazioni della città, che costituiscono anche la recinzione del *temenos*, è un tempio a corte di tipo mesopotamico realizzato in tre fasi, grosso modo dalla seconda metà del I al III secolo d.C.[3]: in una prima fase un vestibolo dà accesso alla corte, porticata solamente nel lato settentrionale, e al

* Desidero ringraziare la Direzione Generale delle Antichità e dei Musei di Siria e in particolare il dr. B. Jamous.

[1] Sulla questione della titolarità del tempio, v. Millar 1988, in part. 482; Downey 2004, 119–121.

[2] Breasted 1924; Cumont 1926.

[3] In un lavoro inedito, H. Pearson ha individuato tre principali fasi edilizie: Downey 1988, 105–110.

naos, munito di una base più tardi sostituita da un'edicola in muratura dipinta, forse per le statue delle divinità, e di una piccola sala a fianco; in una seconda fase lungo la corte, che è bordata di una fila di pilastri sul lato orientale, si dispongono alcuni vani e alla cella si accede attraverso un pronao; nell'ultima fase il cortile è completamente circondato da ambienti e il pronao è preceduto da un portico di quattro colonne. Le pitture provengono dal *naos*, dal pronao e da uno degli ambienti disposti sul lato meridionale della corte[4]. Dal punto di vista della tecnica pittorica non sono né affresco, né tempera, poiché, dopo aver applicato uno strato di intonaco di gesso, si aspettava che si fosse seccato e si stendevano i colori in polvere (ossidi di metallo soprattutto) senza materia organica, essendo la porosità del gesso sufficiente a fare assorbire e fissare i colori[5].

Un'iscrizione a *Zeus Soter* del 52 d.C. suggerisce l'esistenza precoce di un culto, sebbene la costruzione del tempio sia probabilmente più tarda. Una stele ricorda la dedica che la città fa a *Zeus Megistos* dopo il terremoto del 160 d.C. e una lastra riutilizzata nel restauro del pavimento della corte del tempio riporta un'altra dedica a Severo Alessandro e a Giulia Mamea del 230 d.C.[6].

Il crollo della parete di fondo del *naos* del tempio, quella più importante per chi entrava, ne determinò la sopravvivenza solamente dell'angolo inferiore di sinistra, ma anche questo ben presto andò perduto[7]. Al centro della parete campeggiava una figura di divinità dalle enormi dimensioni (Abb. 1) – in cui si può riconoscere *Zeus/Bel* cui il tempio doveva essere dedicato – vestita con anassiridi e con calzature, le une e le altre di colore bruno-rossastro e decorate di una fascia dorata con un cordone rosso: ne resta un piede raffigurato in obliquo e una piccola parte della gamba destra. Tra le gambe della divinità doveva correre un piccolo quadrupede (un cavallo, o un torello ?) di cui restavano le zampe posteriori con gli zoccoli, e, oltre, erano visibili tracce della ruota presumibilmente di un carro. A sinistra, si innalza un altare, o uno zoccolo, con la base modanata, conservato parzialmente; ancora più a sinistra i resti di due guerrieri, raffigurati in scala minore rispetto al dio, che insistono su un piano costituito da rocce e ciuffi d'erba. Come la divinità, entrambi vestono alla maniera partica, indossando pantaloni, tunica e forse un mantello rosso (almeno nel caso del guerriero di destra). All'estrema sinistra è poggiato lungo la parete uno scudo rettangolare leggermente incurvato e originariamente decorato con una figura femminile. Se la riproduzione di F. Cumont fosse fedele, la pittura mostrerebbe una particolare varietà e vivacità dei colori.

La pittura più celebre è quella che rivestiva la parete meridionale del *naos* ed è oggi esposta nel Museo Nazionale di Damasco; una foto di J. Breasted mostra chiaramente che essa si appoggiava al muro e all'intonaco della parete di fondo, quella con la grande divinità[8]. Come si evince dalla tavola colorata di J. Breasted, era visibile al momento della scoperta un frammento di un secondo registro superiore – ora perduto – che aveva restituito la parte inferiore di un uomo con tunica bianca e più a destra piedi riferibili ad altre due persone[9]. Nel registro centrale è schierata una fila di figure, in una sorta di megalografia, su uno sfondo architettonico costituito da una serie di pannelli incorniciati, fra i quali si aprono a metà tre porte, da un architrave, con una fascia bianca entro due più strette di colore verde-bruno e da una cornice composta di una serie di modanature terminanti in una decorazione ad emisfere più che ovoli (Abb. 2); in primo piano il pavimento presenta tre gradini o piedistalli caratterizzati da fasce colorate. A questa architettura, in cui si può cogliere un'eco di uno stile architettonico mal compreso, si sovrappone nella parte sinistra della scena una sezione di un portico di marmo tra il rosato e il rosso composto da due pilastri che poggiano su un pavi-

[4] Sul complesso delle pitture del tempio dureno, oltre ai testi citati alla nota 2, v. Breasted – Cumont 1922; Hopkins 1931; Rostovzeff 1938, 69–75; Perkins 1973, 36–49; Colledge 1977, 118–120; Downey 1988, 105–110; Balty 1989, 525–528; Kaminski-Gdalia 1995, 221–223; Wharton 1995, 34–38; Elsner 2001, 276–278; Dirven 2004, 10–12; Sommer 2005, 346–350; Downey 2007, 111–114; Elsner 2007, 260–263; Heyn 2011.

[5] Cumont 1926. Per una serie di osservazioni tecniche a seguito di un restauro della pittura di *Konon* effettuato negli anni 2002–2004, v. Leriche 2007, 503–506.

[6] Su queste iscrizioni nel loro complesso, Millar 1988, 489–482, ove l'autore trae motivo dalle iscrizioni per un'attribuzione del tempio a *Zeus*; Dijkstra 1995, 259–285.

[7] Cumont 1926, tav. 42, 2; 43.

[8] Cumont 1926, tav. 42, 2.

[9] Breasted – Cumont 1922, tav. 38. Va rilevato che le foto colorate a mano pubblicata da J. Breasted alterano i colori delle pitture originali.

mento rosato e che sostengono un architrave[10]. I capitelli dei pilastri e l'architrave sono distinti da fitte modanature, concave e convesse.

La maggior parte delle figure, i cui volti, e in particolare gli occhi, sono stati danneggiati, è identificata da iscrizioni greche. Da sinistra a destra il primo personaggio raffigurato nel registro centrale come appoggiato ad un pilastro è *Konon* figlio di *Nikostratos*, il cui nome fu letto da J. Breasted sul mantello e da F. Cumont al di sopra della spalla destra del sacerdote che gli è a fianco, tanto che A. J. Wharton si è chiesta se fosse raffigurato due volte in funzioni diverse[11]: esso è vestito con una tunica bianca a maniche lunghe decorata da *clavi* rossi e con un *himation* anch'esso guarnito da decorazioni a forma di H, calzature bianche e un copricapo rotondo la cui punta ricade su un lato. Le parti nude del corpo sono rese in bruno scuro, in origine il volto era incorniciato da sottili baffi neri e da una leggera barba; con la destra sostiene dinanzi al petto una ghirlanda rosata dalle estremità blu cui è fissato un cordone, con la sinistra un segno di rango in forma di un cilindro blu terminante con due elementi rotondi color viola. I piedi appaiono uno di profilo ed uno frontale; come vedremo è una costante nella rappresentazione di figure stanti. A fianco di *Konon*, ma leggermente avanzati rispetto a lui, si succedono a piedi nudi due sacerdoti, entrambi vestiti di una bianca e lunga tunica cinta e cappello conico; corrispondono alla descrizione dei preti del santuario di Hierapolis nel *de dea Syria* (42–43). Il primo porta con la mano sinistra una patera su cui poggiano due coltelli per il sacrificio – dalla lama azzurra e dall'impugnatura rosata – mentre alle dita della stessa mano è appesa una brocchetta blu, con la destra infila un rametto verde in un alto vaso colmo d'acqua, dal corpo baccellato e munito di protuberanze, che poggia su tre piedi. Il secondo porta una coppa grigia colma di vino e i consueti coltelli, e getta grani d'incenso su un *thymiaterion* dalle fiamme ben visibili. I sacerdoti sacrificanti sono intenti a guardare lo spettatore, quasi indifferenti alle operazioni in cui sono impegnati. Più o meno al centro della parete è raffigurata *Bithnanaïa* figlia di *Konon*, come recita un'iscrizione, di cui si leggono ancora alcune lettere sulla tunica della fanciulla. Essa indossa una lunga tunica, un mantello bianco, e calzature bianche; la caratterizza un'alta tiara riccamente decorata, da cui pendono due fili di pietre preziose nere, e coperta da un velo color porpora che ricade sulle spalle (Abb. 3). Orecchini, due collane – una a cerchi metallici, l'altra con pendagli e medaglione ovale – e altri gioielli rendono preziosissima la toilette della fanciulla. Dal mantello fuoriesce la mano destra con il palmo sollevato e girato in avanti e con il polso decorato da un braccialetto. L'incarnato è più chiaro di quello degli uomini. La donna insiste su quella che sembra essere una lastra nera posta al di sopra di un gradino grigio, salvo immaginarla seduta su un sedile o trono invisibile allo spettatore. Nella metà destra sono raffigurati in fila serrata quattro giovani dal volto apparentemente imberbe e dalla folta capigliatura a boccoli per quello che si può vedere, vestiti di tunica, mantello e calzature allo stesso modo di *Konon*. La loro mano sinistra tiene all'altezza del petto alcuni rametti verdi e la destra mostra il palmo sollevato in avanti. I quattro giovani in parte insistono su due basi quadrangolari, in parte sembrano effettivamente quasi fluttuare liberamente nell'aria; già J. Breasted aveva attratto l'attenzione su ciò che chiamava „un curieux défaut de connexion" tra i personaggi raffigurati e lo sfondo architettonico[12]. Le iscrizioni sulle loro tuniche ci informano che si tratta di tre figli (*Diogénes*, *Lysías*, *Patroklos*) e un nipote omonimo di *Konon*.

Nel registro inferiore sono visibili tre figure di adolescenti dipinti su uno sfondo chiaro separato da quello mediano tramite una serie di modanature di colore bruno, ora più chiare ora più scure. Quello raffigurato all'estrema destra, *Nikostratos*, indicato come nipote del committente, tiene con la destra le due estremità di una ghirlanda come quella tenuta dal nonno, con la sinistra il manico di un oggetto indefinito, forse una piccola pelle. Al suo fianco una giovane fanciulla è drappeggiata con un mantello rosa ed è raffigurata in atteggiamento e abbigliamento del tutto simile a quello di *Bithnanaïa*, anche se con un'acconciatura e una *parure* meno elaborate; miracolosamente si conserva gran parte del volto trattato con grande cura e con la resa delle ombre sotto l'arcata sopracciliare e sotto gli occhi con dei tocchi di rosso scuro. Un altro adolescente più a sinistra, raffigurato al di sotto del *thymiaterion*, ha una folta capigliatura nera ed è abbigliato come gli altri; mostra il palmo della mano sollevato in avanti e tiene con la sinistra una brocca grigia riempita di vino. Non ci sono elementi che supportano l'esistenza di due diversi pittori e ancor meno la priorità di una presunta

[10] Hopkins 1941.
[11] Wharton 1995, 38.
[12] Breasted – Cumont 1922, 188.

scena originale con *Konon* e il sacerdote al suo fianco rispetto ad una più tarda con il resto della raffigurazione, come proponevano J. Breasted e F. Cumont[13].

F. Cumont, seguito poi da altri studiosi, assegna il dipinto di *Konon* al terzo quarto del I secolo d.C. sulla base di un'iscrizione del 115 d.C., proveniente dal tempio, secondo cui un *Lysias*, figlio di quel *Konon* raffigurato all'estrema destra del dipinto, ha dedicato a *Zeus Megistos* una sala provvista di un piano superiore a beneficio di sé e dei suoi discendenti. A. Perkins ipotizza tuttavia, vista la frequente attestazione di questi nomi attraverso tutta la storia di Dura Europos, che *Lysias* possa essere un antenato del *Konon* committente del dipinto e conseguentemente la pittura possa essere attribuita al II secolo d.C.; la studiosa ricorda che un *Konon* figlio di *Nikostratos* è nominato in un papiro del 180 d.C. e d'altra parte lo stesso nome e patronimico compaiono graffiti in un'altra pittura del tempio di III secolo[14]. Al II secolo rimanderebbe anche la elaborata acconciatura delle fanciulle raffigurate nell'affresco, in particolare di *Bithnanaïa*, che trova confronti ad Hatra[15], Edessa, nel cui noto mosaico la famiglia mostra una disposizione analoga a quella di *Konon*[16], e soprattutto a Palmira, dove una serie di ritratti delle donne dell'ipogeo di Salamallat testimonia *parures* di lusso riservate alle famiglie molto ricche[17] e ancora, per i sacerdoti, il confronto con le raffigurazioni di Hatra[18], di Hierapolis-Bambyke, Babulin e di Niha nell'odierno Libano[19]. Le pareti laterali del *naos* del tempio di *Zeus Theos* nella stessa Dura dovevano presentare su più registri membri della stessa famiglia (o di più famiglie) intenti al sacrificio in abbigliamento e atteggiamento analoghi a quelli dei familiari di *Konon*, come dimostrano frammenti di figure maschili – alcuni corredati dalle iscrizioni – conservati nella Yale Art Gallery e purtroppo ancora inediti[20]. Anche la parete di fondo dello stesso *naos* offre uno stringente confronto per l'omologa parete del nostro tempio: al centro campeggiava una gigantesca figura di divinità vestita alla maniera partica accompagnata da più ridotte figure di assistenti. Un'iscrizione del 120–121 d.C. ricorda la dedica "del tempio e delle porte e tutta la pittura delle immagini"[21]. Per la pittura di *Konon* si potrebbe pensare ad una cronologia vicina, quindi agli anni '20 del II secolo d.C., o, in alternativa, ad un rifacimento della decorazione delle pareti successiva al terremoto del 160.

Sul pilastro meridionale in corrispondenza del passaggio tra *naos* e *pronaos* è dipinta una figura singola di sacerdote, tuttora conservata presso il Museo Nazionale di Damasco (Abb. 4); il suo abbigliamento, il suo armamentario e l'atto rituale sono gli stessi del sacerdote a fianco di *Konon* sul grande affresco, ma l'esecuzione è più sommaria. La figura si dispone sul fondo di un pannello rosato incorniciato da una fascia di color verde dall'aspetto marmorizzato. Il vaso ha un corpo cilindrico, semplificato rispetto a quello del dipinto di *Konon*.

L'intera parete settentrionale del *pronaos* era suddivisa in quadri di diverse dimensioni – situati su un plinto lasciato bianco – grazie a fasce rosse che ne costituivano la cornice. Su due registri erano dipinti vari quadri per un'altezza pari al grande quadro di destra, di cui si dirà fra poco (Abb. 5). Nel registro superiore un giovane dapifero, vestito di tunica e con la testa coronata, si dirige verso una figura femminile sdraiata vestita di tunica e mantello e con il capo circondato da un nimbo, in cui si può riconoscere una divinità. Ancora più a sinistra un singolo quadro occupa la parte restante del registro superiore e presenta quattro figure, quella più a destra accompagnata da un fanciullo, intente a sacrificare: due su *thymiateria*, due su altari veri e propri. Nel registro inferiore si susseguono una figura maschile, forse un militare, e una femminile; un personaggio barbato; una dea nimbata; una sequenza di quadretti con animali e forse un paesaggio (di natura bucolica ?); un ultimo quadretto con una figura non identificabile e a destra un Ercole barbato con clava e leonté.

[13] Cumont 1926, 54–56. Il fatto che gli adolescenti del registro inferiore siano stati dipinti dopo la realizzazione delle modanature del fondo (Leriche 2007, 506) non implica necessariamente che essi fossero un'aggiunta posteriore e d'altra parte è difficile immaginare il dipinto di *Konon* senza la cornice della sua famiglia.

[14] Perkins 1973, 40–42.

[15] Dirven 2008, 229.

[16] Ross 2001, 94 f. fig. 5, 2.

[17] Sadurska – Bounni 1984, cat. 209 fig. 160; 219 fig.182; 206 fig. 187; 218 fig. 205.

[18] Dirven 2008, tav. 73.

[19] Butcher 2003, 330 f. fig. 152, 2.3; 152; Krumerich 1998.

[20] Rostovtzeff *et al.* 1939, 196–210.

[21] Rostovtzeff *et al.* 1939, 214 Nr. 888.

Il più rilevante di questi quadri è quello di destra, che raffigura una scena di sacrificio ed è conservato nella Yale Art Gallery di New Haven (Abb. 6)[22]. La figura centrale è identificata da un'iscrizione latina come *Iul(ius) Terentius trib(unus)*; egli è vestito di una tunica bianca, che arriva alle ginocchia, con bordi rossi e con le maniche pure guarnite di strisce rosa, e di un mantello bianco munito di frange rosse e porta un evidente cinturone e una spada nel balteo che gli attraversa il petto (oggi quasi non più visibile). Con la destra stringe un rotulo, con la sinistra getta grani d'incenso su un *thymiaterion* di color giallo oro. Dietro il tribuno sono disposti su più file, occupando tutta la parte destra del quadro, gli uomini della sua coorte, i quali sono abbigliati in modo simile a quello del loro comandante. Il tribuno e i suoi uomini sono raffigurati frontalmente, portano una corta barba e baffi. Essi insistono su una sorta di basamento di colore giallo. Solamente il personaggio in piedi dietro *Iulius Terentius* è individuato da una iscrizione in greco: si tratta di *Themes*, figlio di *Mokimos*, definito come *iereus*, che distende il braccio destro e stringe con la mano sinistra un bouquet di rametti, forse in funzione di *aspergillum*. Di fronte al tribuno e a lato del *thymiaterion* un vessillifero, rappresentato e vestito come gli altri militari, tiene con le due mani il *vexillum* della cavalleria, costituito da un quadrato di stoffa rossa frangiata con bordo giallo e sormontato da un anello o una corona d'oro. La parte di sinistra del quadro è divisa in due sezioni: in basso sono raffigurate – come indicano le relative iscrizioni in greco – le *Tychai*, dalle teste turrite e nimbate, di Palmira a sinistra e di Dura a destra, separate l'una dall'altra da un grande fiore rosa a quattro petali. Entrambe sono raffigurate frontalmente e siedono su rocce, indossano una tunica bianca e un *himation* bianco guarnito da un bordo giallo. La *Tyche* di Palmira poggia la mano sinistra sulla testa di un piccolo leone e il piede sulla spalla di una figuretta femminile nuda nell'atto di nuotare, che impersona la sorgente Efqa della città; quella di Dura appoggia la sinistra sulla testa di una figuretta maschile nuda stante e il piede destro su un personaggio barbato, senza dubbio il fiume Eufrate. La raffigurazione delle due *Tychai* intende rappresentare l'unione delle due città, ma naturalmente nella scena quella di Dura è più vicina ai soldati che sono di stanza nella città dell'Eufrate. Al di sopra delle *Tychai* tre figure maschili sono raffigurate frontalmente come militari su basi rotonde, il che suggerisce l'idea che vadano riconosciute come statue; tutte e tre presentano la testa nimbata, indossano una corazza su una corta tunica senza maniche, calzano stivaletti bianchi, e si appoggiano con la destra ad un'asta; nonostante le cattive condizioni di conservazione dei volti, esse appaiono imberbi. La figura di sinistra è caratterizzata da un crescente lunare al di sotto del nimbo e forse da un piccolo scudo rotondo tenuto con la mano sinistra, quella di centro sorregge una sfera sempre con la sinistra e quella di destra porta un elmetto munito di visiera e un piccolo scudo rotondo al braccio sinistro.

Un'iscrizione funeraria in greco, trovata in una casa durena, ci informa che *Iulius Terentius* era tribuno della *cohors XX Palmyrenorum* e che cadde in battaglia nel 239 d.C.[23]. La data trova conferma nel fatto che un papiro di quell'anno registra il nome del *sacerdos Themes* in uno dei rapporti giornalieri della coorte[24]; si tratta dello stesso *iereus* raffigurato al di sopra del tribuno, che peraltro è vestito come gli altri compagni di armi piuttosto che come un sacerdote. In quanto alle figure maschili poste sulle basi, una suggestiva ipotesi di T. Pekáry proponeva di riconoscervi le statue di tre imperatori romani, e precisamente Pupieno, Balbino e Gordiano III che per un breve periodo avevano condiviso il potere nel 238 d.C. piuttosto che divinità palmirene, a suo dire escluse dal campo militare romano installatosi a Dura Europos[25]. Ad un'analisi più attenta si è riconosciuto che nel dipinto, per molteplici ragioni (i nimbi, in un caso con il crescente, l'elmetto, i volti imberbi), si deve intendere l'omaggio come reso a divinità legate al pantheon palmireno: da sinistra a destra *Aglibol*, dio della luna, *Iahrhibol*, dio del sole e *Arsu*, identificato a Palmira con il greco *Ares*. In un disegno ad inchiostro rinvenuto nel campo militare all'interno del tempio di Artemide-Azzanathkona, un ufficiale romano, *Heliodoros*, la cui figura è molto simile a quella di *Iulius Terentius*, sacrifica all'indirizzo di un dio militare – che l'iscrizione sulla base qualifica come *Iarhibol* – la cui iconografia richiama da vicino quella delle statue del dipinto[26].

[22] Oltre alla bibliografia indicata nella nota 3, v. Pekáry 1986; Moormann 1988, 100 f.; Stoll 2001, 367–379; Kaizer 2006; Dirven 2007; Downey 2008, 429–435.

[23] Rostovtzeff *et al.* 1944, 176–185 Nr. 939.

[24] Welles *et al.* 1959, Nr. 89. Sulla figura del sacerdote *Themes*, v. Haensch 2006, 212–218.

[25] Pekáry 1986.

[26] Goldman 1985.

D'altra parte l'attaccamento dei cavalieri palmireni alle loro divinità è documentato anche in una fortificazione lungo il *limes* della *Mauretania Caesariensis, Castellum Dimmidi*; da un alloggiamento trasformato in cappella vengono alcuni frammenti di una raffigurazione di sacrificio compiuto da un militare all'indirizzo di una divinità palmirena che G. C. Picard propone di identificare con *Malagbel*[27]. Resta il fatto che, come è già stato rilevato[28], l'adozione di corazze ispirate ai modelli romani e più precisamente a quelli degli imperatori si configura non solo come fenomeno di romanizzazione, ma come un atto di lealtà e di devozione da parte dei soldati palmireni verso i Romani.

Nella parte inferiore della parete dipinta, all'interno di due fasce rosse parallele, correvano le ventiquattro lettere dell'alfabeto greco, il cui significato apotropaico ne spiega la presenza, oltre che in vari edifici, anche in altri templi dureni, quelli della Gadde e di Azzanathkona[29].

La facciata orientale del pilastro che separa a nord il *naos* dal *pronaos* era decorata da quadretti con la personificazione dell'Eufrate, con diverse armi proprie degli arcieri: un arco, un giavellotto, una lancia, uno scudo, una spada appesa al balteo e numerose faretre con frecce[30].

La parete meridionale del pronao presentava scene ripetute di sacrificio dinanzi al consueto vaso lustrale (Abb. 7); al momento dello scavo se ne conservava ancora una parte, purtroppo oggi perduta. I personaggi intenti all'atto sacrificale sono raffigurati, sullo sfondo di pannelli incorniciati da modanature, negli intercolumni di colonne tortili che sostengono un soffitto a cassettoni, ma l'incomprensione del modello è tale che nell'esecuzione il soffitto sembra nello stesso tempo costituire il pavimento del registro superiore, su cui insistono le parti inferiori di due uomini (o di un uomo e un fanciullo), che indossano anassiridi e scarpe bianche, e il sostegno di un altro vaso lustrale. Con il volto incorniciato da barba e baffi e da una folta capigliatura, i primi due sacrificanti del registro inferiore, a partire da sinistra, indossano tuniche clavate – come i figli e nipoti di *Konon* –; il terzo porta una lunga tunica con le maniche e un *himation* ed aveva con sé un fanciullo, di cui restano solo i piedi; il quarto, raffigurato all'interno dell'intercolumnio più ampio e forse al centro della rappresentazione, indossa il costume partico con tunica e pantaloni e calza raffinati stivaletti bianchi. Anche in questo caso le iscrizioni in greco ci indicano i nomi delle figure offerenti: i primi due, di nome *Lysias*, appartengono ad una nota famiglia[31], il quarto è ignoto probabilmente per le pessime condizioni di conservazione, mentre una *tabula ansata* sotto il terzo pannello ci informa che un pittore indigeno dal nome semitico ellenizzato, *Ilasamsos*, ha dipinto *Apollophanes* e suo cugino *Zenodotos*. Sembra che il pittore abbia voluto adeguare i ritratti dei sacrificanti (v. in particolare il dettaglio del secondo, Abb. 8) ad un preciso modello che richiama quelli di alcuni degli imperatori Antonini e in particolare il ritratto di Marco Aurelio come "principe ereditario" (tipi Uffizi – Toulouse)[32]. L'uso della *tabula ansata* posta al di sotto del sacrificio – come nel caso del dipinto di *Castellum Dimmidi* che abbiamo visto – è segno evidente di romanizzazione. Tutti questi elementi suggeriscono una datazione della pittura non anteriore alla metà/seconda metà del II secolo d.C.

La parete orientale del *pronaos* a destra dell'ingresso dalla corte del tempio era suddivisa, tramite le consuete fasce rosse, in almeno due registri; l'affresco è ora conservato nella Yale Art Gallery (Abb. 9). Il registro inferiore raffigura una scena incorniciata da due alberi, ritorto quello di sinistra. Su rocce e ciuffi d'erba siede un giovane vestito di una corta tunica bianca con sottili *clavi*; il suo braccio sinistro è piegato fino ad appoggiare la mano sulla guancia. Gli si dirigono incontro fra i cespugli tre figure maschili, in cui si riconoscono dei pastori: il primo, nudo, tende le braccia verso di lui; il secondo con una tunica esomide e il terzo nudo, che si appoggia ad un *pedum*, sollevano il braccio destro in segno di saluto. Nel registro superiore, incompleto, fra i due consueti alberi sono raffigurati – da sinistra a destra – pastori dello stesso genere con qualche mutamento di composizione: la figura seduta sulle rocce e scarsamente conservata è raffigurata al centro, ma in maniera speculare rispetto al registro inferiore ed è compresa tra una figura pure incompleta a

[27] Picard 1947, in part. 163, fig. 15; 167, fig. 16; Doubabi 2002.
[28] Dirven 2007, 121–125.
[29] Kaizer 2009, 235 f.; Heyn 2011, 224 f.
[30] Cumont 1926, tav. 54.
[31] Perkins 1973, 42.
[32] Fittschen 1999, in part. 24 f. B 15–31; tav. 35–47.

sinistra con tunica e mantello e due altri pastori a destra, l'uno con la tunica esomide, l'altro nudo con il braccio destro ripiegato davanti al petto e poggiato sul *pedum*.

La raffigurazione di questa parete è stata definita dal F. Cumont come „scène énigmatique"[33]. Si tratta di una raffigurazione di tutt'altro tono rispetto alle altre finora considerate, dal momento che è il tema pastorale ad essere messo in scena: rappresentazioni di contenuto bucolico sono, com'è noto, frequenti nell'arte ellenistico-romana, ma sono le illustrazioni delle Ecloghe nel codice Virgilio Romano della fine del V – inizi del VI secolo d.C. a presentare un gruppo di tre pastori in conversazione, seduti ed in piedi, appoggiati ai loro bastoni e con le braccia protese in gesti oratori[34]. Nella miniatura della I Ecloga di un manoscritto di Virgilio del X secolo conservato a Napoli, Titiro siede ai piedi di un albero che forma una T con il capo leggermente inclinato e la mano appoggiata alla gota in una posa simile a quella del pastore del dipinto di Dura[35]. Certamente il tempio era frequentato da pastori che chiedevano l'aiuto degli dei per incrementare le loro greggi o mandrie, come dimostra un graffito inciso sulla pittura di *Konon*[36]: il pastore *Máemos* rende grazie al dio di aver avuto sette agnelli dopo che la sua mandria aveva sofferto. In un contesto come questo, poteva trovare senso una raffigurazione di contenuto bucolico, che probabilmente avrà visto la raffigurazione di una mandria nella parte perduta del dipinto.

L'ultima pittura da prendere in considerazione decorava la facciata di una *aedicula* che viene costruita sul lato opposto all'ingresso di un ambiente identificato come K, situato lungo il bordo meridionale della corte del tempio. Nella metà destra in primo piano sono raffigurati due personaggi intenti al sacrificio ai lati di un *thymiaterion* e assistiti da due inservienti di ridotte dimensioni (Abb. 10). Tutti e quattro sono identificati dalle iscrizioni dipinte in greco. A destra dell'altare è raffigurato frontalmente l'eunuco *Otes,* il fondatore della *exedra*, cioè dell'ambiente decorato, mentre con la destra getta grani d'incenso che alimentano le fiamme del *thymiaterion* e con la sinistra tiene un oggetto ovale (un contenitore per l'incenso o una coppa per la libazione); capelli neri corti tenuti da un nastro, egli indossa una tunica a maniche lunghe che arriva fin sotto al ginocchio, un *himation* e calza scarpe bianche con lacci rossi. Dall'altro lato dell'altare è raffigurato il *bouleutès Iabsumos* figlio di *Abdaathes*, il cui abbigliamento e portamento sono analoghi a quelli dell'altro sacrificante. Entrambi poggiano i piedi su una specie di parallelogramma che probabilmente allude ad un podio. I due assistenti in atteggiamento simile indossano corte tuniche a maniche lunghe adornate di fasce rosse, calzano stivaletti e portano con sé gli strumenti per il rito. Il camillo dalla parte di *Otes*, di nome *Gorsak*, tiene con la sinistra un *cyathus* o *simpulum* e con la destra una coppa colma di vino; l'inserviente di *Iabsumos*, che è il proprio figlio *Abdaathes*, reca una coppa con la destra e una patera con la sinistra. Nella parte restante dell'affresco sono visibili cinque divinità di dimensioni inferiori a quelle dei due celebranti, che, con l'eccezione di quella di sinistra, sono raffigurate stanti su globi suddivisi in quadranti ciascuno dei quali ha un piccolo cerchio. La divinità all'estrema sinistra era quasi del tutto obliterata, ma dalla parte restante di un lungo abito si potrebbe pensare ad una divinità femminile, forse armata di uno scudo poggiato al suo fianco. La divinità raffigurata al centro, di cui si è perduta la parte superiore, indossa sotto la corazza anassiridi con fascia verticale e ricami a spirale, un mantello particolarmente elaborato e calzature che serrano i bordi dei pantaloni; afferra un'asta con la destra e porta in mano un piccolo globo. Le restanti divinità, di sesso maschile, hanno il nimbo, indossano una corazza su corta tunica e mantello e calzano stivaletti con risvolti; anch'esse afferrano l'asta con la destra. La divinità meglio conservata porta anch'essa un globo e sotto il suo nimbo è visibile il crescente lunare. Nonostante sia conservata parzialmente, sembra che la divinità più a destra portasse un elmetto, certamente afferra con la sinistra un piccolo scudo rotondo. Le due ultime divinità che conservano la testa appaiono imberbi. A parte la dea molto mal conservata, in cui si può forse riconoscere *Allat/Athena*, le tre divinità centrali sono molto simili a quelle raffigurate nell'affresco di *Iulius Terentius*, con la differenza che qui quella di mezzo indossa i pantaloni: si tratta della triade che vede

[33] Cumont 1926, 85 f. M. K. Heyn propone di riconoscere in una donna la persona seduta sulla roccia e pensa ad una raffigurazione di Arianna e Dioniso: Heyn 2011, 231 nota 31.

[34] Weitzmann 2004, 103–108: si veda ad esempio l'illustrazione relativa alla VII ecloga con la contesa poetica tra Coridone e Tirsi, arbitro Melibeo in Verg. Rom. fol. 16 v.

[35] Courcelle 1939, in part. 265–267 fig. 4. Il manoscritto è conservato a Napoli nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Lat. 6, *ex Vindobonensis palatinus* 58 fol. 1 v Buc. I, 1.

[36] Cumont 1926, 379 nr. 16.

Bel al centro, con *Iarhibol* e *Aglibol*, mentre l'ultimo dio a destra è probabilmente *Arsu*. L'assenza di qualsiasi architettura e una serie di ghirlande appese in alto potrebbero suggerire un'ambientazione all'aperto. Per quello che si può dedurre dallo stato di grande frammentarietà, sembrano vicine a queste le pitture del *naos* del tempio dureno di Adone, in cui è raffigurata una solenne *supplicatio* con incenso e vino praticata da coppie di sacrificanti ai lati di un *thymiaterion* in presenza del dio[37]; F. E. Brown ha datato queste pitture intorno al 150–160, ma, secondo A. Perkins, il fatto che uno dei due sacrificanti della pittura del nostro tempio, *Iabsumos*, sia qualificato *bouleutès* suggerirebbe una datazione della pittura al III secolo d.C., poiché tale magistratura non compare prima[38].

Iscrizioni, graffiti e dipinti, che decoravano anche gli altari posti nella cella e nella corte, illustrano il variegato mondo della gente che frequenta il tempio: devoti, sacerdoti, personale del tempio.

Nonostante la frammentarietà delle pitture, si può dire che all'interno della stessa sala le scene dipinte compaiono in tempi diversi. La decorazione del tempio non si configura come l'esito di un programma figurativo complessivo e rispondente ad un disegno pubblico. Si tratta di una pittura devozionale, fatta di quadri e quadretti votivi, che hanno lo scopo di mettere i devoti e le loro famiglie sotto la protezione della/e divinità, talvolta ricordate nei graffiti. Ovviamente non sappiamo come fossero assegnati gli spazi idonei ad ospitare le pitture; un graffito sulla facciata orientale del pilastro S, se è corretta la lettura di F. Cumont[39], comunica che il quarto posto non è già stato riservato ed è ancora disponibile.

Le scene mitologiche, quelle bucoliche e di paesaggio, le panoplie di armi, tutte presenti nel *pronaos* del tempio, sembrano avere uno spazio marginale. L'atto del sacrificio è costituito da un alto numero di immagini ed è lo strumento più comune che la pittura mette in scena al fine di celebrare la/le divinità. Il sacrificio con incenso e vino è quello normalmente raffigurato, oltre che l'immersione di rametti nell'acqua lustrale nei dipinti più antichi; in pittura sono assenti sacrifici di animali e del resto anche in scultura sono scarsamente rappresentati.

Il dipinto più antico è quello che nella parete di fondo del *naos* presenta al centro una divinità (*Zeus/Bel*) di gigantesche proporzioni, accompagnata dai suoi inservienti, mostrando più di una somiglianza con l'analoga parete del tempio di *Zeus Theos*. Le famiglie committenti di origine greco-macedonica giocano un ruolo preponderante con l'espressione evidente dell'asserzione della propria identità personale e religiosa, ribadita dalle iscrizioni dipinte. La pittura di *Konon* costituisce, oltre che espressione di culto, un monumentale ritratto di famiglia; dal momento che c'è da aspettarsi che la disposizione dei membri della famiglia di *Konon* sia significativa e indichi il loro relativo *status* e rango, va sottolineata l'enfasi posta sulla figura e sul ruolo di *Bithnanaïa*, l'unica persona tra i figli e i nipoti di *Konon* ad avere un nome semitico; *Bithnanaïa* e la fanciulla della famiglia raffigurata in primo piano vestono suntuosamente come le donne ricche di Palmira. Nella pittura firmata da *Ilasamsos* sembrano appartenere ad un'unica famiglia greca (quella dei *Lysiades*) anche i personaggi raffigurati tra le colonne tortili, intenti a sacrificare senza l'ausilio del sacerdote. Nel dipinto di *Iulius Terentius* la pittura è mutuata dagli schemi iconografici dell'arte figurativa romana; l'ufficialità romana si manifesta a livello formale e linguistico (con l'iscrizione in latino); le manifestazioni devozionali delle truppe ausiliarie che onorano le proprie divinità hanno preso il posto di quelle di marca familiare, accompagnate da quella solennità e dagli aspetti rituali e simbolici propri del culto romano. Se la raffigurazione della libazione offerta da *Otes* e *Iabsumos* agli dei palmireni fosse datata al III secolo d.C., avremmo una testimonianza che l'accesso al tempio, ormai incorporato nel campo militare romano, e la pratica del culto non erano riservati ai militari ma consentiti anche alla popolazione civile[40].

Riassumendo la decorazione complessiva (Abb. 11), la divinità principale del tempio compare nel *naos* nel dipinto frammentario della parete occidentale, mentre in corrispondenza della parete meridionale erano raffigurati *Konon*, i sacerdoti e la sua famiglia. Il pilastro meridionale nel passaggio tra *naos* e *pronaos* mostrava la figura del singolo sacerdote. Il *pronaos* era l'ambiente più adornato di pitture: la parete settentrionale si segnalava per una serie di quadri di definizione talvolta incerta, e fra questi il più noto è quello con il sacrificio del tribuno *Iulius Terentius*; la facciata orientale del pilastro di separazione del *naos* dal *pro-*

[37] Rostovtzeff *et al.* 1939, 158–160.
[38] Perkins 1973, 47.
[39] Cumont 1926, 141. 381 nr.199.
[40] Sul rapporto tra culti, templi, popolazione militare e popolazione civile, v. Pollard 2000, in part. 50–52.

naos era decorata dalla panoplia di armi e probabilmente dalla personificazione dell'Eufrate; la parete orientale presentava la scena bucolica; la parete meridionale i sacrifici multipli di *Lysias*, *Apollophanes* (e *Zenodotos*). Una parete dell'ambiente K metteva in scena l'ennesimo sacrificio, questa volta di *Otes* e *Iabsumos*, in onore delle divinità palmirene (associate al dio cui originariamente il tempio è stato dedicato, o di quello sostitute ?), pure raffigurate nel dipinto di *Iulius Terentius*.

Le pitture del tempio dureno offrono un'idea di ciò che possiamo definire uno stile "locale" e che F. Cumont chiamava impropriamente "la peinture gréco-syrienne", quella pittura che sembrava anticipare elementi caratteristici dell'età tardo-antica e poi dell'arte bizantina[41]. Pur all'interno di una certa variabilità, le seguenti caratteristiche appaiono comuni a tutte le testimonianze pittoriche: frontalità, composizione paratattica priva di prospettiva, proporzioni simboliche tra le figure, secondo gerarchia e non secondo realtà, abbandono della prospettiva naturalistica a favore di una prospettiva ribaltata, forma lineare prevalente sulla forma plastica, ieraticità, scarso interesse nel rendimento del corpo umano con frequenti sovrapposizioni delle figure. Le pitture più antiche presentano figure di maggiori dimensioni, spesso inserite all'interno di uno sfondo architettonico e curate nei dettagli dell'ornamentazione, i colori si caratterizzano per una maggiore varietà di toni e sfumature, per un'applicazione più accurata, mentre quelle più recenti sono affollate di personaggi di dimensioni più ridotte, mostrano un'esecuzione più sommaria e la tavolozza dei colori è più limitata, con una prevalenza del rosso mattone.

Bibliographie

Balty 1989 — J. Balty, La peinture en Syrie, in: J.-M. Dentzer – W. Orthmann (a cura di), Archéologie et histoire de la Syrie II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam (Saarbrücken 1989) 525–536.

Bianchi Bandinelli 1978 — R. Bianchi Bandinelli, Dall'Ellenismo al Medioevo, Biblioteca di storia antica 4 (Roma 1978).

Breasted 1924 — J. H. Breasted, The Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Oriental Institute publications, University of Chicago 1 (Chicago 1924).

Breasted – Cumont 1922 — J. H. Breasted – F. Cumont, Peintures d'époque romaine dans le desert de Syrie, Syria 3, 1922, 177–213.

Butcher 2003 — K. Butcher, Roman Syria and the Near East (London 2003).

Colledge 1977 — M. A. R. Colledge, Parthian Art (London 1977).

Courcelle 1939 — P. Courcelle, La tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples, MEFR 56, 1939, 249–279.

Cumont 1926 — F. Cumont, Fouilles de Doura-Europos (1922–23). Texte et Atlas (Paris 1926).

Dijkstra 1995 — K. Dijkstra, Life and Loyalty. A Study in the Socio-Religious Culture of Syria and Mesopotamia in the Greco-Roman Period Based on Epigraphical Evidence (Leiden 1995).

Dirven 2004 — L. Dirven, Religious Competition and the Decoration of Sanctuaires. The Case of Dura Europos, Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts 1, 2004, 1–19.

Dirven 2007 — L. Dirven, The Julius Terentius Fresco and the Roman Imperial Cult, MedAnt10, 2007, 115–127.

Dirven 2008 — L. Dirven, Aspects of Hatrene Religion. A Note on the Statues of Kings and Nobles from Hatra, in: T. Kaizer (ed.), The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods, Religions in the Greco-Roman World 164 (Leiden 2008) 209–246.

Doubabi 2002 — H. Doubabi, Les fresques de Castellum Dimmidi, L'Africa romana 14, 2002, 2089–2092.

Downey 1988 — S. B. Downey, Mesopotamian Religious Architecture. Alexander through the Parthians (Princeton 1988).

Downey 2004 — S. B. Downey, Zeus the Greatest in Syria, Parthica 6, 2004, 117–128.

Downey 2007 — S. B. Downey, Religious Communities at Dura-Europos, MedAnt 10, 2007, 95–114.

Downey 2008 — S. B. Downey, The Role of Sculpture in Worship at the Temples of Dura-Europos, in: Y. Z. Eliav – E. A. Friedland – S. Herbert (eds.), The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture. Ideology and Power, Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 9 (Leuven 2008) 413–435.

Elsner 2001 — J. Elsner, Cultural Resistance and the Visual Image. The Case of Dura Europos, ClPhil 96, 2001, 269–304.

Elsner 2007 — J. Elsner, Art and Religion in Dura Europos, in: J. Elsner, Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text (Princeton 2007) 253–287.

[41] Per una valutazione critica di tali problematiche, v. Bianchi Bandinelli 1978, 79–95. 160–161.

Fittschen 1999 — K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 18 (Mainz am Rhein 1999).

Goldman 1985 — B. Goldman, A Dura-Europos Dipinto and Syrian Frontality, OA 24, 1985, 279–300.

Haensch 2006 — R. Haensch, Pagane Priester des römischen Heeres im 3. Jahrhundert nach Christus, in: L. de Blois – P. Funke – J. Hahn, The impact of imperial Rome on religions. Ritual and religious life in the Roman empire, Proceedings of the fifth workshop of the international network Impact of Empire (Roman Empire, 200 B.C.–A.D. 476), Münster June 30–July 4, 2004 (Leiden – Boston 2006) 208–218.

Heyn 2011 — M. K. Heyn, The Terentius frieze in context, in: L. R. Brody – G. L. Hoffman (a cura di), Dura Europos. Crossroads of Antiquity, McMullen Museum of Art, Boston College, February 5–June 5, 2011 (Boston 2011) 221–233.

Hopkins 1931 — C. Hopkins, The palmyrene Gods at Dura-Europos, JAOS 51, 1931, 119–137.

Hopkins 1941 — C. Hopkins, The architectural background in the paintings at Dura-Europos, AJA 45, 1941, 18–29.

Kaizer 2006 — T. Kaizer, A note on the fresco of Iulius Terentius from Dura-Europos, in: R. Rollinger – B. Truschnegg (Hrsg.), Altertum und Mittelmeeraum. Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante. Festschrift für Peter W. Haider zum 60. Geburtstag, OccOr 12 (Stuttgart 2006) 151–159.

Kaizer 2009 — T. Kaizer, Religion and language in Dura-Europos, in: H. M. Cotton – R. G. Hoyland – J. J. Price – D. J. Wasserstein (a cura di), From Hellenism to Islam. Cultural and Linguistic Change in the Roman Near East (Cambridge 2009) 235–253.

Kaminski-Gdalia 1995 — N. Kaminski-Gdalia, Peintures murales antiques en Mésopotamie romaine. Une conception de l'espace dans la synagogue de Doura-Europos, in: Actes des séminaires de l'AFPMA. XII et XIII séminaires annuels de l'AFPMA à Aix en Provence 28.–30.4.1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991; XIVe colloque de l'AFPMA, 25.–26.9.1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie Nr. spécial 10 (Amiens 1995) 219–230.

Krumerich 1998 — R. Krumerich, Darstellung syrischer Priester an den kaiserzeitlichen Tempeln von Niha und Chehim im Libanon, DaM 10, 1998, 171–200.

Leriche 2007 — P. Leriche, Préservation, restauration et présentation des peintures du Musée National de Damas, in: J. Abdul Massih (a cura di), Résultats du programme de formation à la sauveguarde du patrimoine culturel de Syrie 2002–2004. Cultural Heritage Training Program (Damas 2007) 499–510.

Millar 1998 — F. Millar, Dura-Europos under Parthian Rule, in: J. Wiesehöfer (Hrsg), Das Partherreich und seine Zeugnisse. The Arsacids Empire, Sources and Documentation, Beiträge des internationalen Colloquiums, Eutin 27–30 Juni 1996 (Stuttgart 1998) 473–492.

Moormann 1988 — E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen 1988).

Pekáry 1986 — T. Pekáry, Das Opfer vor dem Kaiserbild, BJb 186, 1986, 91–103.

Perkins 1973 — A. Perkins, The Art of Dura-Europos (Oxford 1973).

Picard 1947 — G. C. Picard, Castellum Dimmidi (Alger – Paris 1947).

Pollard 2000 — N. Pollard, Soldiers, Cities and Civilians in Roman Syria (Ann Arbor 2000).

Ross 2001 — S. K. Ross, Roman Edessa. Politics and culture on the eastern fringes of the Roman Empire, 114–242 CE (London 2001).

Rostovtzeff 1938 — M. Rostovtzeff, Dura-Europos and its art (Oxford 1938).

Rostovtzeff *et al.* 1939 — M. I. Rostovtzeff – F. E. Brown – C. B. Welles, The Excavations at Dura-Europos conducted by the Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work 1933–34 and 1934–1935 (New Haven 1939).

Rostovtzeff *et al.* 1944 — M. Rostovtzeff – A. Bellinger – F. Brown – C. Welles, The Excavations at Dura-Europos conducted by the Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Preliminary Report of the Ninth Season of Work 1935–1936, 1: The Agora and Baazar (New Haven 1944).

Sadurska – Bounni 1984 — A.Sadurska – A. Bounni, Les sculptures funéraires de Palmyre (Roma 1984).

Sommer 2005 — M. Sommer, Roms orientalische Steppengrenze. Palmyra – Edessa – Dura-Europos – Hatra, eine Kulturgeschichte von Pompeius bis Diocletian (Stuttgart 2005).

Stoll 2001 — O. Stoll, Zwischen Integration und Abgrenzung. Die Religion des Römischen Heeres in Nahen Osten (St. Katharinen 2001).

Weitzmann 2004 — K. Weitzmann, L'illustrazione del libro nell'antichità (Spoleto 2004).

Welles *et al.* 1959 — C. B. Welles – R. O. Fink – J. F. Gilliam, The Parchments and Papyri. The Excavations at Dura-Europos, Final Report V, Part 1 (New Haven 1959).

Wharton 1995 — A. J. Wharton, Refiguring the postclassical City. Dura Europos, Jerash and Ravenna (Cambridge 1995).

Abbildungen

Abb. 1: Dura-Europos, tempio di *Bel*, già parete di fondo della cella, divinità e guerrieri. Da Cumont 1926, tav 43
Abb. 2: Damasco, Museo Nazionale, parete meridionale della cella del tempio di *Bel* di Dura-Europos, *Konon*, sacerdoti e la famiglia di *Konon*. Foto di C. Borgognoni
Abb. 3: Damasco, Museo Nazionale, parete meridionale della cella del tempio di *Bel* di Dura-Europos, particolare di *Bithnanaïa*. Foto di C. Borgognoni
Abb. 4: Damasco, Museo Nazionale, pilastro meridionale nel passaggio tra cella e pronao del tempio di *Bel* di Dura-Europos, sacerdote. Foto di C. Borgognoni
Abb. 5: Disegno delle raffigurazioni della parete settentrionale del pronao. Da Cumont 1926, tav. 49
Abb. 6: New Haven, Yale University Art Gallery, Collezione di Dura-Europos, sacrificio di *Iulius Terentius*
Abb. 7: Dura-Europos, tempio di *Bel*, già parete meridionale del pronao, scene di sacrificio. Da Cumont 1926, tav. 45
Abb. 8: Dura-Europos, tempio di *Bel*, già parete meridionale del pronao, particolare del ritratto del secondo personaggio da sinistra. Da Cumont 1926, tav. 47
Abb. 9: New Haven, Yale University Art Gallery, Collezione di Dura-Europos 1932.1206, scena pastorale
Abb. 10: Dura-Europos, tempio di Bel, già ambiente K, sacrificio di *Otes* e *Iabsumos*. Da Cumont 1926, tav. 55
Abb. 11: Ricostruzione della pianta del tempio con l'indicazione delle pitture pertinenti

Stefano Tortorella
Università di Roma La Sapienza
Dipt. Scienze dell'Antichità
Piazzale Aldo Moro
I – 00185 Roma

Claudine Allag

Corniches de Palmyre: l'art de la profusion

(Taf. CXVI–CXVII, Abb. 1–6)

Abstract

Archaeological structures were unearthed during the construction of the Meridien hotel at Palmyra in 1975. The building, situated near the Efqa spring, probably had some kind of religious function. The present study concentrates on the numerous stucco fragments from its interior decoration, some of which are now displayed in the museum. An impressive cornice shows a succession of friezes (stamped patterns and a modelled scroll), a soffit with modillions and rosettes, and an architrave. Many unexplored fragments can be applied into this entablature: palms and little faces against the architrave, birds, music instruments and trophies under the soffit, vessel-shaped consoles, theatrical masks and realistic or mythical heads upon the upper friezes. Finally, a head and hands against the lower part of the cornice imply additional figures that we have not figured out yet. The basic components of the entablature follow a Graeco-Roman architectural tradition, but the accumulation of applied ornaments totally changes its aspect. Some Palmyrenian cornices show comparable characteristics, but their position and their execution are totally different. Probably dating to the Severan period, these stucco decorations of great technical quality remain without any known equivalent until today.

L'étude d'un ensemble de stucs fragmentaires a été confiée à N. Blanc et moi-même par H. Eristov, dans le cadre de la mission sur les décors peints et stuqués de Palmyrène, à la suite d'une demande formulée par M. Waleed Al-As'ad, directeur du site de Palmyre.

Jusqu'en 2004, les fragments en question étaient dispersés. Des consoles étaient accrochées à un mur au premier étage du musée; quelques éléments figurés étaient présentés dans une vitrine au rez-de-chaussée; de nombreuses caisses inexploitées restaient en réserve. Seules les représentations figurées de la vitrine avaient fait l'objet de mentions dans quelques publications, en particulier par K. Parlasca[1]. Parmi ces vestiges dont la totalité a donné lieu à un récent article[2], un certain nombre appartenaient à une zone de couronnement dont la surcharge décorative constitue une évidente originalité. C'est d'elle qu'il va être question ici.

L'origine des stucs

Ce lot provient d'un édifice antique découvert lors de la construction de l'hôtel Méridien en 1975 et sur lequel est heureusement intervenu le professeur Kh. Al-As'ad, alors directeur du site. À l'ouest de la ville de Palmyre, assez éloigné de l'enceinte romaine – mais on sait que l'occupation hellénistique couvrait largement cet espace intermédiaire[3] – le bâtiment est tout proche de la source Efqa, celle-là même qui a justifié une implantation humaine en ce lieu.

C'est grâce à M. Ali Taha que nous avons un plan des structures dégagées, plan remis au net et complété par J. Seigne.

Entre deux espaces ouverts, une série de salles dessine un L (Abb. 1). À partir de la cour occidentale, un parcours unique s'impose: on entrait par la grande salle A, d'où, en passant par la salle d'angle B, on accédait

[1] Parlasca 1985; *id.* 1996.
[2] Allag *et al.* 2010.
[3] Al-As'ad – Schmidt-Colinet 2000.

à la dernière pièce C, pourvue d'une niche. Le dernier espace (D), accessible de la cour, est trop étroit pour avoir eu une fonction autre qu'annexe. Les autres murs parallèles, moins bien conservés, se dirigent tous vers l'entrée de la source marquée par un escalier monumental. Un lien manifeste existe donc entre les deux, favorisant l'hypothèse d'un complexe religieux logiquement installé à proximité immédiate du lieu fondateur.

C'est dans les deux salles mitoyennes B et C qu'a été récupéré l'important lot de stuc dont il est question, dans des conditions extrêmement difficiles de sauvetage. C'est de là aussi que provient un couronnement d'autel en pierre. Aucun autre matériel associé ne nous est connu. Aucun critère archéologique de datation ne nous est parvenu.

Un certain nombre de fragments ont été dispersés: il y en a au musée d'Homs, à Leiden et probablement ailleurs.

L'entablement

L'exploitation des fragments restés en caisses a permis d'aboutir assez vite à la restitution d'un imposant entablement.

La corniche supérieure présente de haut en bas la succession suivante: un bandeau, un rang d'oves entre deux listels, une doucine portant un rinceau, une torsade entre deux listels, et enfin un rang de feuilles.

Le rinceau est constitué d'une séquence qui se répète: une feuille ronde, une fleur à corolle rabattue, une feuille longue. La feuille ronde est parfois remplacée par un autre modèle de feuille, recouverte d'une longue tigelle dont l'extrémité en crosse vient empiéter sur la rangée d'oves. Il se déroule, selon les fragments, vers la droite ou vers la gauche. Une sorte de bulbe végétal semble bien être l'axe d'où partent les deux enroulements symétriques. Nous en supposons un par paroi, à restituer au centre logiquement[4].

Cette corniche se termine par un soffite, large d'environ 4 cm, occupé par une alternance de modillons et de gros fleurons (Abb. 3a). Deux formes de fleurons sont discernables, l'une à pétales ronds, l'autre à pétales pointus, qui devaient alterner. Au-dessous, et donc en retrait par rapport à la corniche, apparaît une autre succession: une ligne de denticules, une frise de rais-de-cœur surmontant un listel puis un rang d'oves. La base de cette séquence est matérialisée par un léger retrait.

L'enduit mural auquel elle se raccorde ne semble pas avoir été peint.

La hauteur totale du couronnement est de 32 ou 33,5 cm (selon le type du rinceau).

On ne peut que remarquer la belle qualité de la réalisation. Le matériau est majoritairement à base de chaux et non de plâtre[5], d'où un mélange beaucoup plus souple et qui laisse un temps de travail assez long avant la prise. Oves, feuilles et rais-de-cœur sont obtenus par la technique habituelle de l'estampage, c'est-à-dire l'application répétée d'un moule qui comporte ici, comme souvent, deux motifs consécutifs; le raccord, invisible de loin, est bien perceptible en revanche à l'observation attentive. La torsade résulte d'incisions obliques dans un bourrelet de pâte. Le rinceau, lui, a été modelé. Les traces du travail sont nettes: coups de spatule triangulaire ou modelage au doigt, qui nous laisse parfois découvrir l'empreinte digitale du stucateur.

Nous sommes en présence d'un profil parfaitement classique, conforme au modèle d'entablement architectural habituel, avec la corniche surmontant l'architrave – la frise pouvant exister ou non, comme nous le savons. L'esprit en est fidèle, y compris dans les détails, comme l'alternance de deux types de fleurons que l'on constate habituellement sur les monuments.

C'est un modèle dont il n'est pas rare de rencontrer des imitations en stuc, et les élévations conservées de revêtement mural, en Campanie essentiellement, nous en gardent des témoins; un exemple en est donné dans la maison des Noces d'Argent à Pompéi.

---

[4] Cette doucine à rinceau existe en deux dimensions différentes (60 et 75 mm), ce qui nous fait attribuer aux deux pièces mitoyennes dont nous avons parlé une même décoration présentant une très légère variante. Toutes les autres parties décoratives décrites ici peuvent appartenir indifféremment à l'une ou à l'autre. Cf. Allag *et al*. 2010.

[5] Les analyses ont été effectuées par A. COUTELAS (CNRS-Université de Bourgogne à Dijon).

Les appliques

Mais les caisses contenaient encore nombre de petits éléments qui n’entraient pas dans ce schéma de base. C’est par l’observation de leur revers que nous avons pu en déterminer la situation initiale.

Architrave et soffite

Une palmette et une petite tête portaient nettement l’empreinte de la frise inférieure (l’architrave), qu’il faut donc restituer incontestablement enrichie par une série de petites appliques (Abb. 2).

Ensuite, un certain nombre d’oiseaux modelés ont retrouvé leur place: ils étaient plaqués sous le soffite (Abb. 3b), entre deux modillons, au lieu d’un fleuron, selon un rythme que nous ne connaissons pas. L’un d’eux était d’ailleurs resté en connexion; l’emplacement de quelques autres était marqué par un arrachement de forme bien reconnaissable sur l’enduit du soffite. En outre, divers objets, moins nombreux, remplaçaient parfois les oiseaux. Nous avons en particulier deux *syrinx* (Abb. 3c) et deux *cnémides*.

Que se passe-t-il alors en zone supérieure?

Les consoles

Les grandes consoles accrochées au mur du musée, ainsi que quelques-unes conservées en réserve (seize au total), ont été aisément situées. Au dos, l’empreinte des frises ne fait en effet aucun doute: leur sommet est toujours aligné sur le bandeau lisse du haut de la corniche; de plus, leur surface supérieure non lissée implique qu’elles étaient en contact avec une poutre ou un plafond.

Il en existe plusieurs formes. La plus impressionnante, dont nous n’avons qu’un exemplaire, imite un skyphos richement décoré: des moulures ouvragées surmontent une panse à têtes de satyre et de ménade. D’autres (deux exemplaires) suggèrent un cratère à décor végétal, une guirlande de laurier enserrant la panse (Abb. 5a). D’autres encore (deux exemplaires également) sont couvertes d’écailles qui s’ouvrent vers le haut. Six autres portent des rangées de petites feuilles à nervure centrale. Toutes ces formes couvrent entièrement la hauteur de la corniche. Un autre type, plus court, s’arrête avant la torsade: il porte des cannelures à extrémité arrondie qui vont en s’évasant depuis la base du culot, à la façon d’une coquille.

Parmi les fragments résiduels, certains appartenaient à des collerettes ajourées qui se sont révélées être le couronnement des consoles. Ainsi, chacune d’elle atteint un diamètre total d’environ 50 cm. Nous ignorons l’espacement entre deux consoles, mais l’on remarquera que les seize exemplaires conservés couvrent déjà une longueur minimale de 15,20 m.

Certaines de ces consoles ressemblent à des chapiteaux, mais elles ne peuvent avoir couronné des pilastres, puisque leur base est toujours ornementée et destinée à être visible: godrons, culot ou petite marque d’arrachement, inexpliquée mais ne couvrant que quelques centimètres.

Ces appliques très lourdes, dont certaines sont en surplomb de 25 cm, demandaient une fixation solide. Elles étaient maintenues par une cheville en bois. Leur emplacement était soigneusement prévu: deux encoches verticales le signalent sur la doucine, entre lesquelles le rinceau n’était pas réalisé.

Têtes et masques

Les pièces les plus spectaculaires de cet ensemble consistent en très belles têtes – celles qui étaient exposées et partiellement publiées. Seize d’entre elles ont pu être attribuées avec certitude à la corniche, et sept autres lui appartenaient très probablement.

Les têtes ne se présentent jamais de face ou de profil, mais de trois-quarts à droite ou à gauche, et légèrement inclinées vers le sol pour être mieux visibles, sans doute, de l’usager des lieux. Les thèmes paraissent variés. On trouve aussi bien des figures de jeunes femmes, les cheveux ceints d’un bandeau, couverts d’une coiffe ou relevés en chignon, que des jeunes gens coiffés d’un bonnet phrygien, des hommes mûrs, un putto, une ménade et un satyre, et des masques tragiques (Abb. 4).

La culture gréco-romaine y est une évidente référence, et à aucun moment n'apparaît le répertoire parthe traditionnel.

Ces têtes, comme les consoles, ont été appliquées sur la doucine nue, où leur place était également indiquée par deux repères incisés. Mais, plus petites et moins saillantes, elles n'ont nécessité aucune cheville (à une exception près, où un renfort a été jugé nécessaire). Le support a été creusé d'un trou grossier, dans lequel a pénétré le mortier frais de l'applique. Toutes les têtes dont le revers est visible présentent l'excroissance centrale – empreinte du trou destiné à en assurer l'adhérence. Elles sont constituées d'une masse de mortier grossier donnant la forme générale, recouverte d'une couche de stuc fin qui est travaillé. On ne peut que constater la parfaite maîtrise du modelage, qui permet un rendu magistral des formes et des expressions.

D'autres vases, plus petits, inspirés des coupes à boire, restaient à placer. Ils ont pu être intégrés à la même corniche, mais tous calés cette fois sur sa frise la plus basse (torsade et feuilles).

Sur le plus grand, un *skyphos* de 30 cm de largeur, la panse, ponctuée d'un cabochon, est ornée d'une série de peltes. Sur un autre type, elle est ornée d'une frise d'ondes. Un troisième modèle figure une coupe à panse godronnée (Abb. 5b). Plusieurs ont gardé leurs anses ouvragées et un large rebord.

La place de ces appliques, beaucoup plus légères que les précédentes, est ménagée avec moins de netteté que celle des consoles; à peine constate-t-on un allègement du travail sur le rinceau. On ne voit aucune trace de cheville.

En plus des exemplaires complets, les fragments de forme équivalente permettent d'estimer à huit le nombre de vases de cette série.

D'autres figures?

Nous avons déjà, à ce stade, un couronnement dont chaque zone (architrave, soffite et corniche) est largement enrichie de nombreux éléments en applique, forcément assez rapprochés, et dont certains occupent un large espace. L'impression que nous en avons est que le profil initial de l'entablement, pourtant très soigné, disparaît en partie sous les décors qui s'y superposent.

Mais l'observation nous réserve d'autres surprises. L'on constate, en effet, que certains arrachements restent inexpliqués et laissent supposer d'autres ajouts disparus. C'est le cas en particulier du sommet des coupes (Abb. 5b), qui comportait à l'évidence un prolongement aujourd'hui brisé et que nous n'avons pu compléter. En revanche, des indices plus clairs subsistent et ouvrent des perspectives inattendues. Une main levée brandissant une matraque vient empiéter sur la frise basse de la corniche (Abb. 6a). Une autre semble accrochée au rebord d'un *skyphos* (Abb. 6b). Plus spectaculaire encore est la tête couronnée de tours d'une Tyché qui vient soutenir la panse d'une des petites consoles (Abb. 5b).

Ces figurations dont ne subsistent à chaque fois qu'une extrémité viennent incontestablement d'une zone inférieure. Que peut-il se passer sous la corniche?

On pensera, bien sûr, aux frises figurées des entablements classiques. On y trouve, dans certains cas, têtes ou bras débordant sur la corniche supérieure ou sur l'encadrement architectonique, de manière à donner à la représentation un aspect plus dynamique et plus réaliste. Mais l'originalité ici est qu'il y a inter-action entre les deux niveaux décorés: c'est une des figures qui, de la tête, vient soutenir une console; c'est une autre dont la main s'accroche au rebord d'un vase.

Faut-il alors supposer des figures saillantes et isolées, reliant deux niveaux de décoration? Aucun des éléments figurés présents dans l'ensemble dont nous disposons ne peut nous éclairer[6]. Nous n'oserons donc rien restituer.

Analogies et originalité

Avant de conclure, nous allons essayer de voir si cet ensemble a des analogies à Palmyre même. Certes, les corniches de stuc y sont fréquentes. Malheureusement, nombre d'entre elles, issues de fouilles anciennes, sont peu documentées. Leur localisation manque parfois, la datation est presque toujours difficile à établir.

[6] Voir la contribution de N. Blanc dans le présent volume.

Une salle (A) du khan[7] a fourni une corniche de tradition hellénique, avec une frise de palmettes et de fleurs de lotus estampée en très léger relief, réalisée sans doute dans le deuxième quart du IIe s. a.C. Une forme très analogue provient du portique du sanctuaire de Baalshamin[8]. L'une et l'autre portent des appliques en forme de chapiteaux qui pourraient, si l'on en juge par leur face plane, couronner des pilastres; mais, comme celles du Méridien, leur base, fermée ici par une feuille d'acanthe, indiquent qu'ils n'en tiennent pas le rôle. L'aspect général n'évoque cependant en rien celui de l'ensemble qui nous occupe.

Une autre salle (D/G) du même caravansérail[9] offre un autre type de couronnement, avec un rinceau qui déploie de larges feuilles dentelées; des coupes et des paniers en applique viennent s'insérer, un registre en-dessous, entre les festons d'une guirlande. Au sanctuaire de Baalshamin encore[10], on a également une autre série un peu plus tardive (fin du IIe s.), sur laquelle un rinceau souple remplace les palmettes, et un soffite à modillons est visible; c'est ce que l'on trouve aussi dans la maison près de la grande colonnade[11]; des appliques sont encore présentes.

D'autres beaux éléments, issus du "Camp de Dioclétien"[12], difficiles à situer entre le Ier et le IIIe s., nous montrent une zone supérieure portant un soffite à modillons et fleurons, une zone inférieure avec un décor architectural, mais c'est encore la frise de palmettes qui occupe la corniche.

Dans la "maison d'Achille", à l'est du temple de Bêl[13] datée de la première moitié du IIIe s., le rinceau modelé réapparaît, et une tête féminine a été posée en applique; mais le style est radicalement différent.

Ce sont des photographies d'archives consultés à l'IFPO, qui nous apportent des documents très proches du lot du Méridien. On y voit en effet, sous un soffite à modillons, une architrave composée de denticules, de rais-de-cœur et d'oves; des éléments isolés, en particulier un panier (?) et une *syrinx*, ont dû servir d'appliques; malheureusement, ils ne portent que la mention "Palmyre" et le contexte de leur découverte n'est pas précisé. Il est vraisemblable qu'il s'agisse des maisons fouillées à l'est du temple de Bel par R. Duru (1934–1941)[14].

De localisation inconnue aussi, des têtes de Palmyre sont exposées au musée de Damas.

Plusieurs fragments dans les réserves du musée de Palmyre présentent des ressemblances troublantes avec les stucs qui nous occupent: séquence équivalente, rinceau au-dessus d'une torsade et d'un rang de feuilles et console à feuilles imbriquées quasi identique; seul le fleuron sous le soffite est différent. Mais ces morceaux isolés nous privent de la vue d'ensemble qui seule pourrait confirmer une véritable analogie. Leur provenance est pour l'instant impossible à préciser. Dans le même dépôt, un autre ensemble qui est, lui, bien identifié (une autre maison à l'est du temple de Bêl) offre à nouveau rinceau, torsade et rang de feuilles, fleuron sous soffite. L'étude va en être reprise par Chr. Delplace et J. Dentzer et nous espérons pouvoir apporter des précisions ultérieurement.

Que déduire de tout ceci? Qu'orner les édifices d'épaisses corniches en stuc est fréquent à Palmyre. L'habitude de les enrichir d'appliques semble courante. À des consoles en forme de chapiteaux s'ajoutent parfois des éléments figurés, petite tête, *syrinx*, panier. Mais aucune, parmi celles qui nous sont parvenues, ne présente à la fois la structure d'ensemble, la prolifération d'éléments et la qualité de réalisation du lot que nous avons étudié. Il y a, certes, quelques points communs dans la conception, mais les différences sont si flagrantes dans l'aspect final qu'on s'interroge sur cette production.

Il est d'autant plus difficile d'apporter des réponses que nous sommes dans l'impossibilité d'intégrer chronologiquement cette œuvre dans une série. Résulte-t-elle d'un enrichissement progressif, ou constitue-t-elle une version plus élaborée parmi d'autres? Quel est la part de création propre à un stucateur et des influences dont il a pu bénéficier?

---

[7] Schmidt-Colinet 2005; *id.* 2009.
[8] Fellmann – Dunant 1975.
[9] Schmidt-Colinet 2005; *id.* 2009.
[10] Fellmann – Dunant 1975.
[11] Gawlikowski 1991.
[12] Michalowski 1962.
[13] Fellmann – Dunant 1975.
[14] Une mention en est faite par K. Parlasca (Parlasca 1985, 202 pl. 64c).

L’époque sévérienne, à laquelle ont été attribuées certaines des découvertes publiées, correspond à une période de calme et de prospérité propice à un développement architectural et artistique, et il est tentant d’y situer les stucs du Méridien. Mais rien ne vient le confirmer.

Il reste à souhaiter que des études systématiques permettent à l’avenir de mieux cerner l’art du stuc à Palmyre.

Bibliographie

Al-As’ad – Schmidt-Colinet 2000
Kh. al-As’ad – A. Schmidt-Colinet, Zur Urbanistik des hellenistischen Palmyra. Ein Vorbericht, DaM 12, 2000, 61–93 Taf. 7–16.

Allag *et al.* 2010 — C. Allag – N. Blanc – K. Parlasca, Palmyre. Stucs trouvés près de la source Efqa (site de l’hôtel Méridien), Syria 87, 2010, 191–228.

Eristov *et al.* 2009 — H. Eristov – N. Blanc – C. Allag, Les stucs. Trouvés près de la source Efqa à Palmyre, Documents d’archéologie syrienne 16 (Damascus 2009).

Fellmann – Dunant 1975 — R. Fellmann – Chr. Dunant, Le sanctuaire de Baalshamin à Palmyre 6. Kleinfunde, Objets divers, Bibliotheca Helvetica Romana 10 (Neuchâtel 1975).

Gawlikowski 1991 — M. Gawlikowski, Fouilles récentes à Palmyre, CRAI 1991, 399–410.

Michalowski 1960–1966 — K. Michalowski, Palmyre. Fouilles polonaises 1959, 1960, 1961, 1962, 1963 et 1964 (Warszawa 1960–1966).

Parlasca 1985 — K. Parlasca, Figürliche Stuckdekorationen aus Palmyra. Ältere Funde, DaM 1985, 201–206.

Parlasca 1996 — K. Parlasca, Funde figürlicher Stuckdekorationen auf dem Gelände des Hotel Meridien in Palmyra, AAS Revue d’archéologique et d’histoire 42, 1996, 291–293 fig. 1–3.

Schmidt-Colinet 2005 — A. Schmidt-Colinet, Stuck und Wandmalerei aus dem Areal der «hellenistischen Stadt» von Palmyra, in: P. Bieliński – F. M. Stepniowski (éds.), Aux pays d’Allat. Mélanges offerts à M. Gawlikowski (Warszawa 2005) 225–241.

Schmidt-Colinet 2009 — A. Schmidt-Colinet, Syro-German/Austrian Archaeological Mission at Palmyra, 2009. Short Scientific and Administrative Report 2009 (étude des enduits peints et des stucs par B. Tober).

Abbildungen

Abb. 1: Palmyre, site du Méridien. Source Efqa et vestiges de “l’édifice aux stucs”. Relevés et dessins A. Taha (1975), J. Seigne (2004), infogr. Th. Lepaon (2008)
Abb. 2: Palmyre, site du Méridien. Zone de couronnement en stuc. Partie inférieure. Palmette et visage
Abb. 3: Palmyre, site du Méridien. Zone de couronnement en stuc. Ornements du soffite. a. modillon, fleuron. b. oiseau. c. *syrinx*
Abb. 4: Palmyre, site du Méridien. Zone de couronnement en stuc. Corniche supérieure. Masque en applique
Abb. 5: Palmyre, site du Méridien. Zone de couronnement en stuc. a. Grande console en forme de cratère. b. Petite console soutenue par une Tychè. (montage infographique par Fr. Ory)
Abb. 6: Palmyre, site du Méridien. Zone de couronnement en stuc. Autres fragments figurés. a. Main débordant sur la frise. b. main saisissant le rebord d’une coupe en applique

Les photographies sont de C. Allag et N. Blanc.

Claudine Allag
CEPMR – CNRS-ENS-UMR 8546
CNRS – Laboratoire d’Archéologie
E. N. S.
45, rue d’Ulm
F – 75005 Paris
claudine.allag@wanadoo.fr

Nicole Blanc

Les stucs architecturaux figurés de Palmyre (Syrie): entre modèle parthe et modèles gréco-romains*

(Taf. CXVIII–CXXI, Abb. 1–10)

Abstract

Palmyrenian figurative stuccoes are quite original due to two influencing factors: first the inspiration derived from of the Graeco-Roman sculptures displayed all over the main cities of the Middle East; from those they followed and adapted the iconographical models and styles used at that time; secondly, the local tradition is reflected: figurative elements – masks and heads – used in the architectural decoration as well as mural high reliefs of clay and/or stucco; the remains of which are preserved all over the regions of Hellenised Asia under Parthian domination.

Les masques, têtes et vases en applique sur les corniches ne constituent qu'une partie des stucs figurés du site de la source Efqa (ex-Méridien) à Palmyre[1]: d'autres éléments conservés n'ont pu retrouver leur place initiale dans le décor. Leur caractère très fragmentaire ne permet pas toujours d'identifier des personnages, encore moins des scènes, ni d'appréhender le programme iconographique, mais ils fournissent un riche corpus à l'analyse stylistique. Deux évidences s'imposent immédiatement. Ces stucs, comme d'autres à Palmyre, ne partagent aucun trait avec la sculpture locale, représentée surtout par les reliefs – portraits funéraires ou représentations divines – dont le facies bien caractérisé sert de fondement à la définition d'un art palmyrénien. En revanche, ils s'inspirent largement de la statuaire gréco-romaine diffusée dans les grands centres urbains du Proche-Orient à la même période. Ces stucs échapperaient donc à l'ambiance locale pour refléter plus largement l'art de leur époque.

Ce constat toutefois ne rend pas compte d'une autre donnée: leur différence marquée avec les stucs sous influence romaine réalisés ailleurs à la même époque. Comment expliquer cette singularité? Des traits communs avec le décor architectural régional, et plus largement l'usage du stuc dans cette partie de l'Empire, pourraient fournir quelques éléments de réponse.

1 Style d'époque

Quand on sait la difficulté à dater ou même saisir une évolution chronologique dans la production palmyrénienne, la notion de «style d'époque» n'est pas aisée à définir. Entendons-la au sens large comme l'ensemble des traits communs aux œuvres produites ou circulant en Syrie et plus largement au Proche-Orient sous les Antonins et les Sévères. Vers le milieu du II^{e} s. ap. J.-C. en effet, le développement des grands centres urbains hellénisés s'accompagne de l'installation d'un mobilier sculpté, particulièrement dans l'espace public où reliefs et statues, produits ou inspirés par les ateliers d'Asie mineure, suivent les modèles de la sculpture gréco-romaine[2].

Quelques exemples suffiront à illustrer l'influence de cette statuaire sur les stucs, sans qu'il soit besoin d'entrer dans le détail des types et de leur évolution.

* Nous remercions V. Schiltz qui nous a fait l'amitié de relire ce texte et de l'enrichir de ses suggestions.

[1] Voir la communication de C. Allag.

[2] Voir en dernier lieu Förster 2009.

1.1 Les grands types iconographiques

Préliminaire important: les stucs étudiés ici appartiennent au relief, non à la ronde bosse[3], même s'ils se détachent très fortement du support sur lequel ils étaient plaqués. En outre, tous étaient insérés dans le décor architectural, comme en témoignent les empreintes conservées au revers.

1.1.1 Aphrodite

Un torse féminin nu de trois quarts à droite, montrant une large partie du dos, le sein droit et l'amorce du bras gauche, avait déjà été identifié par K. Parlasca comme une Vénus à sa toilette[4] (Abb. 1a). Le pli caractéristique de la taille permet en effet de reconnaître un type, attribué traditionnellement au sculpteur hellénistique *Doidalsas* de Bithynie, qui figure la déesse accroupie, en appui sur le talon droit, genou gauche plié. Les répliques en offrent différentes variantes[5]. La principale concerne la position des bras qui voilent plus ou moins les seins et le sexe dans un geste de pudeur, caractéristique d'autres types de Vénus[6]. Le stuc de Palmyre ne montre que l'amorce du bras extérieur droit, à peine levé au-dessus de l'horizontale; il permet d'identifier la position, celle d'un exemplaire plus complet de Rome où la déesse pose sa main droite sur l'épaule opposée, dans un geste voilant partiellement le sein[7] (Abb. 1b). Si le modèle suivi par le stucateur ne fait pas de doute, il est plus difficile d'en déterminer le mode de transmission.

A Palmyre même, les types canoniques de Vénus ne sont pas inconnus, même si la sculpture de marbre est beaucoup plus rare que dans les grandes cités de la région. Un très beau fragment d'Anadyomène, trouvé dans les «thermes» de Dioclétien, en marbre de *Dokimeion*[8], atteste la large diffusion de ce modèle qu'on retrouve sur plusieurs sites de la région, à Gerasa en particulier[9]. En revanche, les interprétations locales de l'Aphrodite accroupie, sont plus rares[10]. On peut citer néanmoins une statuette de marbre de *Caesarea Maritima*[11], où la main droite est placée devant le sein gauche, l'autre main voilant probablement le sexe, dans un geste attesté sur des exemplaires mieux conservés[12]. Une statuette d'Ascalon fragmentaire propose une version différente avec les deux seins dégagés et le bras gauche baissé[13].

Une autre variante concerne la présence d'un Amour, assistant la déesse à sa toilette[14]; il se dédouble parfois, peut-être par contamination avec le schéma d'Artémis au bain, surprise par Actéon[15]. Le site de la source Efqa a livré plusieurs fragments qu'il était tentant d'associer à l'Aphrodite. Un putto, debout, tourné de trois quarts à droite, ventre et fesses rebondies joliment modelés en quasi ronde bosse, offrirait un pendant de qualité à la déesse, mais la disproportion exclut a priori son appartenance au même ensemble[16] (Abb. 2a). Deux Amours, presque identiques (Abb. 2b), conservés seulement en buste, auraient formé un

[3] Ronde bosse qui n'est pas inconnue à Palmyre: une très belle Tychè de plâtre mise au jour par les fouilles polonaises, nous a été aimablement signalée par M. Gawlikowski.

[4] H. maximum: 15,3 cm; relief max.: 9,2 cm. Musée de Palmyre, inv. 38: Allag *et al.* 2010, 218 fig. 25.

[5] LIMC II (1984) 104–106 n. 1018–1043 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); la meilleure réplique est celle de la villa Hadriana (Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 108597): Vasori 1979, 141–144 n. 100 et fig.; LIMC II (1984) n. 1018 et fig. s. v. Aphrodite (A. Delivorrias) (les bras sont perdus); voir aussi LIMC VIII (1997) 215 n. 244–251 s. v. Venus (E. Schmidt).

[6] LIMC II (1984) 49–63 n. 391–525 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); LIMC VIII (1997) 215 n. 244–251 s. v. Venus (E. Schmidt).

[7] Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 60750: Vasori 1979, 145–147 n. 102 et fig.; LIMC II (1984) n. 1020 et fig. s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

[8] Wielgosz 2005, 307 f. fig. 2a–b.

[9] Weber 2002, 485 C1 pl. 121 A–B.

[10] LIMC II (1984) n. 182–195 s. v. Aphrodite in peripheria orientali (M.-O. Jentel).

[11] Gersht 1996, 437 fig. 8 (avec parallèles et bibliographie); Iliffe 1932, 112, pl. 43; Cf. aussi LIMC II (1984) 104 f. n. 1018–1035 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

[12] Voir l'exemplaire de la collection Ludovisi (Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 8564): Palma 1983, 72–75 n. 30 fig.

[13] Iliffe 1932, 110–112 pl. 42; Fischer – Grossmark 1996, 329 fig. 4.

[14] Dans les groupes statuaires, il n'est le plus souvent conservé qu'à l'état de traces, à moins qu'il ne soit fortement restauré; sa présence sur l'original est discutée; sur le problème, voir Vasori 1979, 146.

[15] Sarcophage de Torre Nuova (Paris, Louvre, inv. 459): LIMC I (1981) n. 106 et fig. s. v. Aktaion (L. Guimond).

[16] H. max. conservée: 12 cm; relief max.: 4,6 cm. Musée de Palmyre, inédit.

groupe plus cohérent quant à l'échelle[17]. Mais deux raisons s'y opposent; au niveau de la taille, une courbure indique que les corps se prolongeaient horizontalement, probablement sous la forme végétale d'une acanthe; en outre, ils sont tous deux tournés à droite, ce qui exclut qu'ils aient assisté Vénus à sa toilette selon le schéma symétrique consacré. Leur duplication suggère plutôt l'appartenance au décor architectonique, à l'instar d'un autre Amour, exceptionnellement modelé en ronde bosse: bras droit levé, torse barré par le baudrier du carquois, il surgit à mi-cuisse d'un calice végétal[18]. Sa base circulaire porte l'empreinte d'une forte cheville permettant de le ficher sur une colonne ou peut-être un fronton, en acrotère[19]. En effet, le décor intégrait, outre des corniches, un édicule partiellement conservé, abondamment orné[20] (Abb. 7).

Il faut donc renoncer à restituer le schéma précis et le contexte de cette Aphrodite dont seule est clairement identifiable la source d'inspiration. Le caractère très incomplet du relief n'est pas seul en cause. A la grande inventivité des artistes dans l'interprétation du prototype grec, s'ajoute la multiplicité des supports et des matériaux dans lesquels il a été illustré. Rappelons les innombrables statuettes, lampes et lanternes de terre cuite qui marient très librement les différents types, le geste de l'Anadyomène tordant sa chevelure des deux bras levés se combinant avec la position semi-agenouillée[21].

Enfin, il n'est pas absolument sûr que ce type d'Aphrodite n'ait pas été employé pour représenter une autre figure, humaine ou divine, au bain.

1.1.2 Torse masculin idéalisé: Apollon ou Dionysos

Un autre stuc est particulièrement exemplaire de cette influence de la statuaire gréco-romaine contemporaine, même si le revers très plat indique là encore qu'il était inséré dans l'architecture stuquée de l'édifice (Abb. 3). Il s'agit d'un torse masculin idéalisé, acéphale et brisé aux genoux, jambes croisées; le bras droit est baissé le long du corps, celui de gauche, dont seul le départ est conservé, semble levé; la musculature à peine indiquée par un modelé très lisse est celle d'un éphèbe[22]. La position des jambes croisées rappelle le Pothos de Scopas[23]. Le bras gauche levé et le déhanchement sont typiques de l'Apollon Lycien de Praxitèle dont le type éphébique sera exploité sans trêve dans le monde hellénistique et jusqu'à l'époque romaine[24]. Mais ce schéma s'emploie aussi pour Dionysos, singulièrement à l'Est où les interprétations locales des deux divinités sont très proches[25]: il suffit de comparer l'Apollon de Samaria-Sebaste[26] au Dionysos, de type lycien, main au-dessus de la tête de Gadara[27]. Mais le bras levé évoque aussi la position du Satyre verseur de Praxitèle, largement diffusé aussi[28].

Ajoutons que le stuc présente un léger sillon barrant le haut des pectoraux, vestige d'une chlamyde accrochée sur l'épaule, dont le pan retombant le long du corps est encore partiellement conservé à droite. C'est un ajout fréquent sur de nombreuses répliques romaines, dérivées de l'Apollon Sauroctone de Praxitèle, qui ont pu inspirer plus directement le stuc[29]; le bras levé, appuyé sur un tronc, était mieux adapté à une fonction architecturale de support ou d'hermès. L'identification du torse de Palmyre, si tant est qu'il figure un héros

[17] H. max. conservée: 9 cm; relief max.: 7,4 cm. Musée de Palmyre. L'un, grâce à C. Allag, a retrouvé ses ailes: Eristov *et al.* 2009, fig. 19 (inédit).

[18] Musée de Palmyre. H. totale conservée: 11,8 cm. Eristov *et al.* 2009, fig. 11 (inédit).

[19] Parmi les fragments, des protomés de félins (Parlasca 1996, 292 fig. 3) pareillement chevillés, sont clairement des acrotères.

[20] Voir infra.

[21] Voir LIMC II (1984) n. 128–130 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); LIMC II (1984) n. 190–193 s. v. Aphrodite in peripheria orientali (M.-O. Jentel).

[22] H. conservée: 28 cm; relief max. 7 cm. Musée de Palmyre, inv. 38: Allag *et al.* 2010, 218 fig.26.

[23] Sur le type, voir Rolley 1999, 272–274 fig. 279.

[24] Sur le type, voir Rolley 1999, 262 f. fig. 268.

[25] Gersht 1996, 439 f.

[26] Gersht 1996, 440 fig. 13.

[27] LIMC III (1986) n. 36 et fig. s. v. Dionysos (in peripheria Orientali) (C. Augé – P. Linant de Bellefonds); Weber 2002, 398 pl. 4. 35 B–C (prov. locale ou d'Asie Mineure; IIe s. ap. J.-C.).

[28] Rolley 1999, 246–248 fig. 240; Martinez, in: Praxitèle 2007, 236–259. 260–262 n. 60 et fig. 270–276. n. 65–67 et fig.

[29] Rolley 1999, 248–250 fig. 243 (Apollon Borghèse); exemplaire du musée des Thermes (inv. 115253): Giuliano 1981, 286 f. n. 10 et fig.

ou une divinité précise, se complique du fait qu'à la même époque, la posture est souvent reprise pour des figures tout aussi peu caractérisées[30].

Une tessère palmyrénienne, ornée d'un Apollon lycien, reconnaissable malgré sa facture assez fruste, témoigne de la popularité de ces types statuaires à Palmyre et des canaux variés par lesquels les images circulaient dans la région[31]. La terre cuite là encore a pu servir de vecteur pour la diffusion des schémas. Ainsi, les ateliers de Smyrne ont produit une petite et moyenne plastique de qualité, reprenant, comme les stucs du Méridien, de grands types de la sculpture grecque[32].

1.1.3 Nubiens

Les stucs de la source Efqa illustrent encore une autre veine iconographique, celle des Nubiens, bien diffusée elle aussi dans l'art hellénistique et romain[33], mais inconnue jusque là en stuc. Trois visages sont conservés, d'un module légèrement inférieur aux appliques de la corniche; les revers ne permettent pas de déterminer le type de support qu'ils ornaient, ni même s'ils appartenaient ou non à un corps. Le premier, qui garde l'empreinte d'une cheville longitudinale, est figuré de profil, coiffé d'un bonnet phrygien d'où dépassent des cheveux crépus[34]. La lèvre inférieure fortement saillante le range parmi les représentations caricaturales, même en faisant abstraction de la cassure qui accentue le menton très proéminent (Abb. 4a). Le deuxième, également figuré de profil, rentre dans la même catégorie: traits négroïdes accentués, oreille démesurée[35]. Le troisième, en revanche, est vu de face; les courts cheveux crépus sont surmontés d'un bourrelet, vestige de coiffe ou de support[36] (Abb. 4b). Le traitement du type ethnique, plus réaliste, évoque davantage un modèle sculpté: il n'est pas sans rappeler un célèbre bronze hellénistique figurant un jeune garçon trouvé à Bodrum[37]. Mais la petite plastique de terre cuite exploite davantage encore le thème du Nubien qui, interprété de façon plus ou moins réaliste, voire grotesque, permet de renouveler des sujets de genre dont les héros sont souvent de jeunes esclaves: *lanternarius*, jongleur, danseur, acrobate, tireur d'épine[38]. En revanche, la tête, traitée en masque ou en buste, fonctionne sur la variété des types ethniques figurés, et orne souvent vases et lampes, dont la circulation est bien attestée[39]. Citons dans la région une lampe de terre cuite trouvée à Gerasa, formée de trois têtes de Nubiens juxtaposées: le bec sort de leur bouche, selon un schéma habituel dans les lampes plastiques et les bases anthropomorphes[40]. Mais il est difficile de localiser les lieux de production et même de découverte de ces pièces, cibles privilégiées des collectionneurs.

1.2. Styles des grandes écoles de statuaire

Les stucs de la source Efqa étonnent aussi par la juxtaposition de styles différents, témoignant de l'influence des grands artistes et des écoles de la sculpture grecque et hellénistique. Cet éclectisme n'est pas seulement le fait des stucateurs: il est pratiqué, et depuis longtemps, par les ateliers d'Asie Mineure. A Aphrodisias, au cœur de la cité, le portique de Tibère en est la parfaite illustration: une frise de marbre à guirlandes fait se succéder des masques dionysiaques, des divinités, des athlètes, des Amazones et des princes hellénis-

[30] Voir une figure masculine idéalisée dont ne restent que le torse et départ des cuisses (H. 85 cm), trouvée à Gerasa, datée du IIe s. ap. J.-C.: Weber 2002, 488 C7 pl. 127 D-F.
[31] Stucky 1971, 135–137 fig. 1. Sur une plaque de terre cuite figurant les Trois Grâces trouvée à Palmyre, voir Al-As'ad 2010, 15–21.
[32] Hasselin-Rous *et al.*2009, 126–155 n. 53–77 et fig.
[33] Beardsley 1929, 121–133; Snowden 1976, 133–285.
[34] H: 9,3 cm. Musée de Palmyre, inédit.
[35] H: 7,9 cm. Musée de Palmyre, inédit.
[36] H: 9,6 cm. Musée de Palmyre, inédit.
[37] Smith 1996a, fig. 60 (palefrenier ?); Snowden 1976, 206 fig. 265 (écolier ?); citons encore un buste de marbre de bonne qualité, travail d'importation fin IIe s. ap. J.-C. trouvé à Amman: Weber 2002, 510 D10 pl. 152 A–D.
[38] Snowden 1976, 199–212. 224–232 fig. 253–270. 290. 293–303; Laugier 2009, 170–191 et fig.
[39] Beardsley 1929, 121–133.
[40] Amman, Mus. Arch. inv. J.2460: Voie royale 1986, 227 n. 293 et fig. (Ier–début du IIe s. ap. J.-C.).

tiques, dont les traits sont inspirés des chefs d'œuvre du «style sévère» et de la grande sculpture classique des Ve et IVe siècle, Polyclète, Scopas, Praxitèle, Lysippe, pour ne citer que les mieux identifiés[41].

Les productions d'Aphrodisias, largement diffusées dans tout le Proche-Orient jusqu'à l'époque sévérienne, ont évidemment agi, de façon plus ou moins directe et concertée, sur les créations locales; c'est pourquoi les têtes retrouvées sur le site de la source Efqa – plus d'une cinquantaine – font chacune écho à un style, tout en présentant un «air de famille» dû à la manière de l'artisan ou de l'atelier. Mais un décor de stuc n'est pas une sculpture de marbre. Les appliques sur la corniche étaient de petite taille et vues de loin, d'où l'obligation d'accentuer les effets. Le modelage rapide, imposé par le temps de séchage du matériau, garde peut-être aussi les modalités techniques du traitement de la terre, traditionnel à la région[42]. Il se décompose en quelques gestes efficaces, répétés invariablement: la spatule découpe l'arcade sourcilière très large, creuse l'iris pour accentuer l'intensité du regard et fait saillir des lèvres charnues qui animent le bas du visage. Des variantes sont nécessaires, ce qui complique l'identification, lorsqu'un type – Ménade, masque de théâtre – se répète à courte distance; le choix de l'angle, la direction des yeux doivent aussi s'apprécier en ce sens. En outre, ces têtes ne sont pas toutes de même nature: certaines appartenaient probablement à un corps comme l'atteste le grand nombre de membres humains, à différentes échelles, retrouvés parmi les vestiges. Ceci posé, quelques grandes références s'imposent dans cette galerie assez hétéroclite.

On reconnaît l'influence de Pergame dans le traitement dramatique de certaines physionomies. Une tête masculine coiffée d'un *pileus*, dont les traits creusés accusent l'expression tourmentée – Ulysse ? – est typique de cette veine[43] (Abb. 5a); on la rapprochera du pathétique Dédale d'Amman, bouche ouverte, visage tourné vers le ciel[44]. L'intensité des sentiments est particulièrement bien rendue sur une tête en applique en zone basse de la corniche: les joues lisses, encore juvéniles, contrastent avec le front plissé, les sourcils froncés et la bouche aux coins baissés[45]. D'autres présentent un traitement idéalisé qui s'inscrit, indépendamment du type iconographique, dans la lignée des grandes œuvres du IV^e^ siècle. Citons une tête au profil majestueux dont le regard levé marque peut-être l'influence de Scopas (Abb. 5b). Le courant réaliste, qui s'exerce dans les scènes de genre, en vogue depuis l'époque hellénistique, est également très présent[46]. Particulièrement saisissants sont les vieillards barbus, aux chevelures broussailleuses, dont le visage labouré de rides profondes atteint un réalisme parfois cruel, peut-être inspiré du théâtre[47] (fig. 5 c). L'influence des portraits d'hommes politiques ou de philosophes est également sensible. Citons un visage sévère et empreint de noblesse, mis au jour à l'Est du temple de Bel lors des fouilles Duru (1934–41)[48]. Une face barbue plaquée sur une console, conservée aujourd'hui dans les réserves du Musée archéologique de Damas, offre une forme plus locale de portrait idéalisé[49] (Abb. 8a). Sans doute l'influence des monnaies n'est-elle pas étrangère à ces multiples développements dans le traitement des têtes et bustes[50].

Cet éclectisme est particulièrement frappant dans une catégorie très présente sur le site, le thiase dionysiaque. Une figure masculine, exceptionnellement vue de face, en applique sur la corniche[51], se réfère peut-être à Praxitèle, avec les joues lisses et pleines de son Satyre au repos[52] et l'épanouissement extatique des traits de son Dionysos[53].

[41] Chaisemartin 1990 (avec une introduction qui résume clairement les difficultés posées par «les méthodes traditionnelles de la Kopienforschung» dans un contexte décoratif: 119 f.); Chaisemartin 1996, 161–164 fig. 12–15.

[42] Voir infra § 2.2.

[43] H 11,8 cm; Musée de Palmyre, inédit.

[44] Weber 2002, 507–509 pl. 149 A–G (fin du IIe s. Travail d'Asie Mineure, Aphrodisias).

[45] H 9 cm; musée de Palmyre, inv. 35; Voir la communication de C. Allag, fig. 2.

[46] Voir le vieux pêcheur, expressif mais non caricatural, d'Aphrodisias: Smith 1996b, 57–63 fig. 54–60 (IIe s. ap. J.-C.).

[47] Musée de Palmyre, inv. 30: Gawlikowski 1987, 329 n. 56 et fig.

[48] Parlasca 1985, 202, pl. 64c.

[49] H max. 18 cm; inv. 13730/5948: Land des Baal 1982, 207 f. n. 187 et fig.

[50] A propos d'un portrait de Trajan qui aurait été réalisé d'après une monnaie, voir Maschek 2010, 125–139.

[51] H 13, 5 cm; Musée de Palmyre, inv. 15: Allag *et al.* 2010, 209 fig. 14.

[52] Voir l'exemplaire du musée du Capitole: LIMC VIII (1997) n. 213 et fig. s. v. Silenoi (E. Simon); Smith 1996a, 128 fig. 148.

[53] Voir en particulier le Dionysos Chatsworth: LIMC III (1986) n. 201 et fig. s. v. Dionysos (C. Augé – P. Linant de Bellefonds). Ce type est représenté sur le portique de Tibère à Aphrodisias: Chaisemartin 1990, 129 fig. 20.

Un Satyre enfant à la bouche largement fendue dans un rire qui découvre les dents (Abb. 6), annonce clairement sa filiation avec les exemplaires de marbre de l'Aphrodisias hellénistique[54] et sa parenté avec les répliques plus tardives d'époque romaine. Quoique plus juvénile, le jeune Centaure du musée du Capitole, signé des copistes Aristeas et Parias d'Aphrodisias, offre un parallèle proche par la position du visage incliné à droite, les pommettes joufflues et le rire ambigu, ente humanité et animalité[55]. L'iconographie du jeune centaure est calquée très tôt sur celle du Satyre[56], et rien n'exclut cette identification pour le stuc[57], encore que manque, du fait de l'extrême jeunesse du personnage, la pilosité animale qui constituerait un argument supplémentaire. Mais notons que le vieux Centaure, qui fait pendant au jeune dans le groupe sculpté du Capitole[58], a son correspondant dans les stucs du Méridien aussi: sur un cliché d'archive figure une tête de Satyre adulte, aujourd'hui disparue[59], qui prenait probablement place sur la corniche, pour former le couple traditionnel. Cette dualité n'est pas attestée pour les centaures mais la contamination du schéma n'est pas à exclure dans la mesure où, sans faire à proprement parler couple, Satyres jeunes et vieux cohabitent dans l'iconographie dionysiaque.

II Style local

L'influence de la sculpture gréco-romaine rattache indéniablement les stucs de Palmyre à leur époque; ils sont toutefois bien différents, comme Cl. Allag l'a montré à propos des corniches, de ceux produits à l'Ouest de l'Empire. Le poids du facteur régional mérite d'être interrogé sur les deux points les plus originaux: la place de la figuration d'une part, et la technique du haut relief d'autre part.

2. 1. La figuration dans l'architecture

Une caractéristique de la sculpture locale est l'omniprésence de la figuration dans l'architecture. Bien que connu aussi à l'Ouest, le phénomène revêt ici une forme particulière que quelques exemples suffiront à démontrer.

A Palmyre même, dans la nécropole ouest installée sur la colline d' Oum al–Belqis, le tombeau dit de Jamblique se présente sous la forme d'une grande tour carrée, datée par l'inscription de l'an 83 de notre ère[60]. Sur la façade se détache en fort surplomb un balcon richement sculpté qui rompt spectaculairement l'uniformité du mur sans décor ni relief. C'est une sorte d'édicule en applique qui encadre une petite fenêtre, mais n'entretient avec elle aucun lien fonctionnel; deux grandes Victoires donnent l'illusion d'en soutenir la base: à la différence des caryatides canoniques de l'art classique, elles n'entrent pas dans la logique interne du monument. Elles reposent elles-mêmes sur deux consoles ornées d'un masque barbu, humain et non animal.

On rapprochera ce dispositif architectural du pseudo-édicule dont nous avons retrouvé les fragments parmi les stucs de la source Efqa et que nous avons rattaché hypothétiquement à la niche ronde de la pièce [C] de l'édifice[61] (Abb. 7). Il en subsiste un départ de pilastre soutenant un fronton interrompu, fixé au mur par de fortes chevilles; il a été complété, très partiellement, avec acrotère et fleurons[62]. Un buste d'Aglibol occupe la place du chapiteau: la tête a disparu mais le croissant qui passe derrière les épaules, permet d'identifier à coup sûr le dieu lunaire des Palmyréniens, qui revêt ici une apparence hellénisée, à l'unisson du reste de la décoration; on peut supposer que Iarhibol lui faisait pendant sur le pilastre symétrique.

[54] Voir les deux jeunes satyres, l'un plus grand, tenant le bébé *Dionysos*, trouvés derrière l'Odéon: Erim 1974; Smith 1996b, 60–63 fig. 61–62. (après restauration); voir aussi l'exemplaire conservé à la Ny Carlsberg Glyptotek, signé *Flavius Zenon*: Moltesen 1990, 139 fig. 10.

[55] Morawietz 2000, 94 fig. 35–37.

[56] Morawietz 2000, 49–56.

[57] Nous remercions P. Linant de Bellefonds de nous avoir suggéré cette hypothèse.

[58] Morawietz 2000, 90–95 fig. 31–37.

[59] Cliché K. Al-As'ad (Musée de Palmyre) et cliché DAI (archives K. Parlasca).

[60] Tour de Iamlikhō (n. 51): Gawlikowski 1970, 84–87 fig. 42–45 (avec bibliographie antérieure).

[61] Cette pièce constitue l'unique aboutissment du parcours; Allag *et al.* 2010, 223 fig. 2b.

[62] H max. conservée: 56 cm; relief max.: 36 cm. Musée de Palmyre: Allag *et al.* 2010, 214–217 fig. 21–24.

Cette présence humaine dans le décor est connue de l'art hellénistique avec les créatures végétalisées, et singulièrement le motif du rinceau peuplé, populaire au Proche-Orient à l'époque romaine. Ainsi, les frises du théâtre de Beth Shean/Scythopolis (Israël), datées la fin du IIe s. – début du IIIe s. ap. J.-C., présentent des guirlandes ornées de protomés divides de Dionysos, Okeanos ou de Méduse[63], tandis que des masques tragiques occupent les caissons de soffite[64]. Les corniches du site de la source Efqa illustrent de façon spectaculaire l'utilisation des masques et têtes dans l'architecture, mais on retrouve ce système décoratif dans d'autres stucs de la région. De provenance incertaine, une console en forme de chapiteau porte un masque de style encore gréco-romain[65]. En revanche, le visage barbu de la console déjà citée du musée de Damas (Abb. 8a), porte la moustache caractéristique des Parthes, comme les bustes d'Hatra, également pourvus du torque (Abb. 8d). Et un masque de putto, sommairement modelé, plaqué sur un petit chapiteau d'applique, trouvé à l'Est du temple de Bel à Palmyre, présente le même traitement stylistique que certains reliefs de calcaire locaux[66]. Le temple de Baalshamin a également livré un chapiteau miniature, daté des années 130 ap. J.-C, orné d'une face naïve, aux yeux globuleux, figurant probablement un Gorgoneion[67].

Tous ces traits se retrouvent plus à l'Est dans le décor architectonique de pierre de la cité caravanière d'Hatra, capitale d'un petit royaume allié aux Parthes. La ville sera prise et détruite par les Sassanides au milieu du IIIe s. ap. J.-C., ce qui fixe un *terminus ante quem* pour le décor architectonique du grand sanctuaire. Ici les têtes sont partout: divinités gréco-romaines comme Pan et Athéna, satyres, rois et dignitaires alternant avec des protomés animaux, sont conservés sur deux archivoltes des arcades latérales des *iwans* nord et sud[68] (Abb. 7d). Le substrat local est sensible dans le style, plus raide, mais surtout ces têtes n'ornent pas les espaces dévolus traditionnellement à la figuration en architecture: ainsi, dans l'*iwan* sud, un masque de Méduse apparaît de façon incongrue sous un chapiteau; et trois têtes isolées se disposent en triangle sur un pilastre surmontant une arcature, au mépris des canons gréco-romains[69].

2.2 Les hauts reliefs locaux de stuc dans le décor architectural

A l'intégration de la figuration dans le décor architectural, les stucs de Palmyre adjoignent une autre caractéristique: le haut relief. Ce traitement diffère de celui des stucs romains de l'Ouest qui sont généralement en bas-relief. Le relief – estampé et/ou modelé *in situ* sur la paroi – est travaillé de façon homogène avec le fond, avant séchage. Les grands sites d'Asie Mineure, à l'époque romaine, maîtrisent cette technique: à Ephèse, une petite pièce de la Hanghaus VI conserve en place une voûte à caissons figurés qui constitue un excellent parallèle aux stucs contemporains du Latium[70]. Les stucateurs de la source Efqa connaissent aussi le bas-relief mais leurs réalisations – sous l'impulsion du commanditaire? – tendent plutôt au haut relief, voire à la ronde bosse. Les éléments figurés, fixés par de fortes chevilles, se sont souvent désolidarisés du fond. Il est significatif qu'il ne reste rien de ce fond: s'il avait été travaillé en relief, quelques fragments en auraient été conservés, malgré les conditions particulières de la fouille. Or, cette technique caractérise les décors figurés muraux d'une région beaucoup plus vaste: l'Asie hellénisée dont l'influence pourrait bien expliquer l'originalité des stucs palmyréniens.

[63] Ovadiah – Turnheim 1994, 37 f. fig. 53 (bloc 7: *Dionysos*); 51 f. fig. 128–132 (bloc 26: Okeanos); 51–54 fig. 138–139 (bloc 27: *Medusa*).

[64] Ovadiah – Turnheim 1994, 74 fig. 228–229. Voir aussi un bloc de *Caesarea Maritima* (Jerusalem, Israël museum), montrant un buste de Sarapis dans un rinceau: *ibid*., 144, n. 17 fig. 269.

[65] H max.: 17,5 cm; musée de Damas, réserves, inv. 5963/13753: Parlasca 1982, 207 n. 186 et fig.; Parlasca 1985, 204 pl. 64 d (d'Alep ?).

[66] H max.: 11,5 cm; musée de Damas, réserves, inv. 69/44: Parlasca 1985, 202 pl. 64 b.

[67] H max.: 6 cm; musée de Damas, réserves, inv. 7456: Fellmann 1975, 77 n. 9 fig. 3,5 pl. 3,1.

[68] Sommer 2003, 69, fig. 91–92.

[69] Sommer 2003, fig. 93. 95.

[70] Vetters 1985, 335–340 pl. 56–64.

2.2.1. Les techniques du stuc dans l’Asie hellénisée

Ce changement d’échelle géographique et chronologique dans l’interprétation du concept de «Lokalstil» doit d’abord être expliqué.

Nous avons déjà évoqué l’art des Parthes à propos de Hatra; c’est un art qu’on peine à définir précisément du fait de la durée de cet empire, de son extension géographique, des changements de gouvernements et de capitales, comme il est normal pour un peuple d’ascendance nomade, volontiers mobile. Géographiquement, cet espace coïncide avec celui que jalonne la conquête d’Alexandre: il recouvre, en gros, le royaume des Séleucides qui, passé après divers avatars sous la domination parthe, se fondra dans l’empire sassanide au début du III^e s. ap. J.-C. (Abb. 10). Or, toute cette région, sur tout cet espace de temps, a livré une série de monuments où la figuration est intégrée dans le décor architectural par le biais du stuc en haut relief.

Précisons que le terme de stuc est pris ici dans l’acception large de «matériau travaillé en relief pour réaliser des enduits muraux». A l’Ouest, le liant est presque toujours la chaux, l’agrégat étant composé d’une roche réduite en poudre, calcite ou sable; c’est le cas des stucs de la source Efqa qui témoignent sur ce plan encore de l’influence romaine. Mais à l’Est en général, la situation est plus contrastée. L’abondance du gypse dans les régions orientales favorise l’emploi du *djousse*, plus apte à être moulé, comme en témoignent les corniches de Doura[71]. Et sur tout le territoire défini plus haut, l’argile crue est souvent associée à la chaux et/ou au plâtre, mis en œuvre côte à côte, dans la réalisation de décors muraux: reliefs et aussi figures en ronde bosse[72]. Voyons-en rapidement quelques exemples.

2.2.2 Des hauts reliefs hellénistiques de Bactriane aux stucs sassanides

Les vestiges les plus anciens sont difficiles à dater précisément et souvent mal conservés; et comme les stucs d’époque sassanide sont mieux connus et plus nombreux, leur développement est souvent analysé de façon autonome dans une perspective purement orientale, qui en fait un héritage achéménide, du fait de la longue histoire du plâtre en Mésopotamie. On a soutenu que les plus anciens reliefs de Séleucie du Tigre au I^er s. av. J.-C. seraient liés au développement de l’*iwan*, cette forme architecturale typiquement orientale et parthe, ce que prouverait a posteriori l’importance du stuc dans l’architecture sassanide[73]. En fait, les fouilles de ces dernières décennies ont montré l’importance de la Bactriane, véritable creuset où se sont fondues d’une part la tradition grecque des stucs architectoniques, splendidement illustrée sur les façades des tombes macédoniennes, et d’autre part la tradition locale du modelage de l’argile crue[74].

Le premier jalon est fourni par les stucs d’ Aï Khanoum, fondation d’Alexandre, en Bactriane du nord (Abb. 10a); ils sont datés de la période III du site, vers 150 environ av. J.-C. Leur état fragmentaire ne rend pas justice à l’importance et la qualité de ces reliefs (Abb. 9). Dans la monumentale pièce [6] de l’ensemble Sud, les fragments d’un groupe colossal, deux à trois fois grandeur nature, qui comprenait un cheval et un ou plusieurs personnages, peuvent avoir appartenu à la représentation équestre d’un roi. Ils ont été restitués, soit à la partie basse du mur, soit dans la zone haute, au-dessus des pilastres de pierre encastrés qui ponctuaient la pièce[75]. Dans la pièce [9], deux-mille-cinq-cents fragments composaient au moins quinze personnages, de quatre tailles différentes, comprises entre 1 m et 1,50 m; ils devaient occuper des niches entre les pilastres ou la partie supérieure des murs[76]. La technique est intermédiaire entre l’enduit et la ronde bosse; mais certaines formes, ouvertes à l’arrière, attestent qu’il s’agissait de hauts reliefs plaqués contre un mur, avec toutefois certaines parties projetées en ronde bosse complète. Un noyau central, renforcé par une armature de bois, était recouvert de plusieurs couches qui se succédaient selon des modalités très variables: noyau d’argile et

[71] Allag 2012.

[72] Cet usage conjoint de l’argile, par nécessité, tradition ou commodité – ces trois facteurs n’étant pas exclusifs les uns des autres – est connu ailleurs, et mériterait une enquête approfondie.

[73] Debevoise 1941, partic. 59 f.

[74] Le détail de ces techniques de modelage, ainsi que leur extension chronologique et géographique, sont étudiés in extenso dans Tarzi 1986.

[75] C’est une pièce monumentale de 15,25 m par 13,60 m: Bernard 1973, 191–193 pl. 105. Nos remerciements vont au professeur P. Bernard qui nous a aimablement fourni des clichés de ces stucs et donné l’autorisation de les reproduire.

[76] Bernard 1973, 190 pl. 106.

modelage de stuc ou l'inverse, ou bien encore noyau et modelage en stuc enserrant une couche intermédiaire d'argile. Une polychromie très sobre, où dominait le rouge vermillon, soulignait le relief.

La métropole parthe hellénisée de Nisa, première capitale de l'empire arsacide, fournit des témoignages plus spectaculaires encore de ce type de décors architecturaux[77] (Abb. 10). La «Salle ronde» à coupole a livré les éléments d'au moins quatre à cinq personnages, hauts de 2,50 m environ, constitués d'argile crue et peinte sur une armature intérieure en plâtre, qui présentent un mélange hybride de traits grecs et locaux, tant dans le traitement des visages que des chevelures et des costumes[78]; une belle tête barbue dans laquelle on a reconnu le portrait de Mithridate Ier, illustre admirablement cette fusion des arts iranien et hellénique[79]. Dans l'»Edifice rouge», des reliefs figurés très fragmentaires, également en argile crue, venaient probablement en applique sur les parois[80]. Il faut y ajouter une très grande quantité de feuilles d'acanthe de terre cuite montées sur un noyau de plâtre et d'argile et fixées par des clous pour composer des chapiteaux[81]. Enfin, des éléments entièrement en stuc/plâtre participaient du décor des deux bâtiments: revêtements et moulurations, corniches dont certaines conservaient des traces d'or[82], éléments figurés de stuc, certains dorés également, probablement utilisés en applique, mais trop petits pour qu'on puisse dire si ce sont des frises ou des éléments isolés[83]. Cette technique semble avoir perduré jusqu'à une époque tardive puisque, parmi les stucs de la source Efqa à Palmyre, figurent de petits cabochons dorés, en forme de feuilles ou de rosettes, qui avaient été moulés puis fixés après séchage, avec des clous ornés dont ils gardent l'empreinte[84]. Des plaquettes de même type ont été trouvées sur le site de la ville «hellénistique», figurant des animaux marins[85].

Enfin des travaux dans l'»Edifice rouge» de Nisa ont fait apparaître des figurations animales dont une très belle tête d'aigle polychrome[86] (Abb. 10b) qui offre une ressemblance troublante avec un stuc, provenant du temple de Baalshamin à Palmyre, daté vers 130 ap. J.-C.[87] (Abb. 10d).

Cette tradition du relief figuré de stuc et/ou d'argile se poursuit sous les Kouchans, comme le montrent les vestiges bien conservés de Khalchayan, en Bactriane du Sud (Abb. 10): un bâtiment identifié comme un palais a livré des frises polychromes d'argile crue situées en haut de paroi, datées du I^{er} s. ap. J.-C. [88]. Atteignant une hauteur de 2 m, elles présentent plusieurs dizaines de personnages: fondateurs de la dynastie kouchane (Abb. 10c), entourés de leurs proches et de la noblesse, cavaliers au combat et divinités, surmontés d'une épaisse guirlande dont les festons encadrent des bustes de figures liées au thiase dionysiaque. Les têtes, proches du portrait, sont généralement en ronde bosse, les corps en haut relief se terminent en bas relief.

Les enduits muraux en relief de Qal'eh-i Yazdigird (Abb. 10), datés de l'époque parthe tardive, sont de véritables stucs de chaux, comme l'ont montré les analyses, et plusieurs motifs figurés sont empruntés au répertoire gréco-romain: deux Amours accoudés sur un pilier ne se distinguent que par un modelé plus raide de leurs homologues de Palmyre (Abb. 10e)[89]. On retrouve les bustes et têtes intégrés dans l'architecture, sur des chapiteaux, parfois sous forme d'*imago clipeata*[90]. Les stucs proto-sassanides de Warka (Abb. 10) sont quant à eux majoritairement à base de plâtre, avec le pourcentage moyen d'un tiers de chaux[91]; les chapiteaux corinthiens où sont plaqués des têtes et bustes confirment la pérennité du motif[92] (Abb. 10f). La métropole parthe de Ctésiphon fournit une image très complète de ces stucs architecturaux, couvrant parois, archivoltes

[77] Bollati 2008, 167–196 pl. 18–35.
[78] Bollati 2008, 167–179. 181–185 fig. 215 pl. 18–34.
[79] Invernizzi 2001, 141–147 fig. 7–9 pl. 1–3; Bollati 2008, 173 n. 12 pl. 25–27 (H conservée: 28 cm).
[80] Bollati 2008, 179 f. pl. 34–35(pièce 24).
[81] Lippolis 2008, 248–257 fig. 281–285.
[82] Lippolis 2008, 257–262 fig. 281–285.
[83] Lippolis 2008, 262–264 fig. 288.
[84] Eristov *et al.* 2009, fig. 13–14 (inédit).
[85] Schmidt-Colinet 2005, fig.8.
[86] Lippolis 2008, 262–264 cat. 240–243 fig. 287–288 pl. 16. 35.
[87] H max.: 11 cm; musée de Damas, réserves, inv. 2269/7633. Fellmann 1975, 81 n. 15 fig. 3,6 pl. 3,5.
[88] Rtveladze – Rapin 1999, 98 f. 602 (biblio.) fig. 137–138. 140–142. Nous n'aborderons pas ici l'autre courant de cette tradition de la décoration figurée en relief de stuc et d'argile, celle qui se poursuit dans l'art bouddhique du Gandara: Tarzi 1986.
[89] Keall *et al.* 1980, 37 fig. 8,1–2 pl. 11.
[90] Keall *et al.* 1980, 37 fig. 6–7.
[91] Thompson 1976, 295 f.
[92] H du chapiteau: 15,4 cm (5 exemplaires). Thompson 1976, 297 n. 3 fig. 4; 298–306.

et voûtes: difficiles à dater précisément, ils appartiennent de toute évidence à plusieurs phases et témoignent de la continuité de cette technique décorative jusqu'à l'époque proto-islamique. Ce sont majoritairement des plaques moulées, mais le modelage *in situ*, sur la paroi, est également pratiqué, sous l'influence des techniques gréco-romaines[93]. On y retrouve des motifs ornementaux – écailles, losanges, palmettes et lotus – familiers à Palmyre, dans les reliefs de pierre ou de stuc[94], ainsi que des bustes et têtes inscrits, en façon d'*imago clipeata*, dans des cadres ouvragés[95].

Style d'époque, style local? Cette problématique de départ nous a conduit à rechercher les modèles dont se sont inspirés les stucateurs de Palmyre: ils connaissent – directement ou par des adaptations – les classiques de la sculpture gréco-romaine et partagent le répertoire, commun aux arts et techniques décoratives, en vogue à leur époque. Mais les modèles ont peu évolué depuis l'époque hellénistique et l'impossibilité de dater les œuvres sur des critères archéologiques oblige à dilater la notion de «Zeit»: nous avons identifié une «culture» d'époque, plutôt qu'un «style» d'époque.

Sur le second point, la question semblait tranchée: les caractéristiques de ce qu'on appelle l'art palmyrénien, plus ou moins confondu avec l'art parthe, semblaient à première vue absentes des stucs de Palmyre[96]. Le succès cependant des revêtements muraux en relief, bien plus considérable que dans le reste de l'Empire, nous a conduit à élargir l'acception du terme stuc, tant au niveau de la composition du matériau que de sa mise en œuvre. Cette perspective change les données du problème: ce n'est pas dans le traitement stylistique mais dans l'usage du matériau et du relief que la notion de «local» doit être envisagée, et à une échelle beaucoup plus large: celle du territoire de l'Asie hellénisée par la conquête d'Alexandre où la tradition grecque du stuc a rencontré les techniques locales de revêtements muraux en relief. Ces échanges qui continuent sous la domination parthe puis sassanide sont à l'origine des particularités et «écarts» des stucs de Palmyre par rapport au modèle gréco-romain: maillons dans une tradition qu'il faut envisager sur la longue durée du royaune achéménide aux territoires contrôlés par les Parthes.

On avait mis en évidence l'étroite dépendance envers l'art gréco-romain de la mosaïque et de la peinture par opposition aux traditions locales très enracinées de la sculpture[97]. Il convient maintenant de nuancer et compléter ces conclusions: participant de la peinture murale en tant qu'enduit et de la sculpture en tant que relief, le stuc est sensible à cette double influence. Si l'élément parthe est limité dans les réalisations de la source Efqa, il est plus manifeste dans d'autres stucs de Palmyre, et plus encore de Doura où iconographies parthe et gréco-romaine se côtoient sur les corniches[98].

Bibliographie

Al-As'ad 2010	K. Al-As'ad, in: B. Bastl – V. Gassner – U. Muss (éd.), Zeitreisen. Syrien – Palmyra – Rom, Festschrift für Andreas Schmidt-Colinet zum 65. Geburtstag (Vienne 2010) 15–21.
Allag 2012	C. Allag, Graffiti et corniches à Europos-Doura, in: P. Leriche – G. Coqueugniot – S. de Pontbriand (dir.), Europos-Doura Varia I, Institut français du Proche-Orient, Bibliothèque archéologiques et historique 198 (Beyrouth 2012) 123–142.
Allag *et al.* 2010	C. Allag – N. Blanc – K. Parlasca, Palmyre. Stucs trouvés près de la source Efqa (site de l'hôtel Méridien), Syria 2010, 191–227.
Balty 1986	J. Balty, Iconographie classique et identités régionales. Les mosaïques romaines de Syrie, in: L. Kahil – C. Augé – P. Linant de Bellefonds (éd.), Iconographie classique et identités régionales, BCH suppl. 14 (Athènes 1986) 395–405.
Beardsley 1929	G. H. Beardsley, The Negro in Greek and Roman Civilization. A Study of the Ethiopian Type, The Johns Hopkins University studies in archaeology 4 (Baltimore 1929).
Bernard 1973	P. Bernard, Fouilles d'Aï Khanoum I. Rapport préliminaire, Mémoires de la délégation archéologique française en Afghanistan 21 (Paris 1973).

[93] Kröger 1982, 209 f.

[94] Kröger 1982, 16 n 2 pl. 3,1; 68–70 n. 78–81 fig. 34 pl. 24,2; 46 n. 46 pl. 12,5; 58 f. pl. 16,3; pl. 102,1–2; 4.

[95] Kröger 1982, 70–78 fig. 36 pl. 22–23. 83,3. 88,4.

[96] Il est caractéristique que les stucs du Méridien aient été considérés comme l'œuvre d'ateliers venus de l'extérieur (Parlasca 2010, 222).

[97] Balty 1986.

[98] Allag 2012.

Bollati 2008 — A. Bollati, in: A. Invernizzi – C. Lippolis, Nisa partica. Ricerche nel complesso monumentale arsacide, 1990–2006, Monografie di Mesopotamia 9 = Missione in Turkmenistan 1 (Florence 2008) 167–196.

Chaisemartin 1990 — N. de Chaisemartin, Les modèles grecs classiques des têtes de la frise du Portique de Tibère, in: C. Roueché – K. T. Erim (ed.), Aphrodisias Papers 1, JRS suppl. 1 (Ann Arbor 1990) 119–132.

Debevoise 1941 — N. C. Debevoise, The origine of decorative stucco, AJA 45, 1941, 45–61.

Erim 1974 — K. T. Erim, The Satyr and young Dionysus group from Aphrodisias, in: Mansel'e armağan. Mélanges Mansel, Türk Tarih Kurumu yayınları VII/60 (Ankara 1974) II, 767–775.

Erim – Roueché 1990 — K. T. Erim – Ch. Roueché, Aphrodidias Papers 1, JRA suppl. 1 (Ann Arbor 1990).

Eristov *et al.* 2009 — H. Eristov – N. Blanc – C. Allag, Les stucs. Trouvés près de la source Efqa à Palmyre, Document d'archéologie syrienne 16 (Damascus 2009). (http://studiaorontica.org/library/palmyria1.pdf).

Fellmann 1975 — R. Fellmann, in: R. Fellmann – Chr. Dunant, Le sanctuaire de Baalshamin à Palmyre VI. Kleinfunde, Objets divers, Bibliotheca Helvetica Romana 10 (Neuchâtel 1975).

Fischer – Grossmark 1996 — M. L. Fischer –T. Grossmark, Marble import and marmorarii in Eretz Israel during the roman and byzantine period, in: Katzoff *et al.* 1996, 319–352.

Förster 2009 — G. Förster, Marble sculpture of the roman period in the Near East and its hellenistic origins, in: Y. Z. Eliav – E. A. Friedland – S. Herbert (eds.), The sculptural environment of the roman Near East. Reflections on culture, ideology and power, Interdisciplinary studies in ancient culture and religion 9 (Leuven 2009) 69–90.

Friedland 1999 — E. A. Friedland, The marbles from the Sanctuary of Pan at Caesarea Philippi (Banias), in: J. H. Humphrey (ed.), The Roman and Byzantine Near East. Some recent archeological research 2, JRA suppl. 31 (Porsmouth 1999) 7–22.

Gawlikowski 1970 — M. Gawlikowski, Monuments funéraires de Palmyre (Varsovie 1970).

Gawlikowski 1987 — M. Gawlikowski, in: E. Ruprechtsberger (éd.), Palmyra. Geschichte, Kunst und Kultur der syrischen Oasenstadt. Einführende Beiträge und Katalog zur Ausstellung, Linzer archäologische Forschungen 16 (Linz 1987).

Gersht 1996 — R. Gersht, Roman copies discovered in the land of Israël, in: Katzoff *et al.* 1996, 433–450.

Giuliano 1981 — A. Giuliano (a cura di), Museo Nazionale Romano, Le sculture I, 2 (Rome, 1981).

Hasselin-Rous *et al.* 2009 — I. Hasselin-Rous – L. Laugier – J.-L. Martinez (dir.), D'Izmir à Smyrne. Découverte d'une cité antique (Paris 2009).

Iliffe 1932 — J. H. Iliffe, A copy of the crouching Aphrodite, QDAP II, 1932, 110–112.

Invernizzi 2001 — A. Invernizzi, Arsacid dynastic art, Parthica 3, 2001, 132–157.

Katzoff *et al.* 1996 — R. Katzoff – Y. Petroff – D. Schaps (eds.), Classical Studies in Honor of David Sohlberg (Ramat Gan 1996).

Keall *et al.* 1980 — E. J. Keall – M. A. Leveque – N. Willson, Qal'Eh-I-Yazdigird. Its architectural decorations, Iran 18, 1980, 1–41.

Kröger 1982 — J. Kröger, Sasanidischer Stuckdekor. Ein Beitrag zum Reliefdekor aus Stuck in sasanidischer und frühislamischer Zeit nach den Ausgrabungen von 1928/9 und 1931/2 in der sasanidischen Metropole Ktesiphon (Iraq) und unter besonderer Berücksichtigung der Stuckfunde vom Taht-i Sulaiman (Iran), aus Nizamabad (Iraq) sowie zahlreicher anderer Fundorte, BaF 5 (Mainz 1982).

Laugier 2009 — L. Laugier, in: I. Hasselin-Rous – L. Laugier – J.-L. Martinez (dir.), D'Izmir à Smyrne. Découverte d'une cité antique (Paris 2009) 170–191.

Lippollis 2008 — C. Lippolis 2008, in: A. Invernizzi – C. Lippolis, Nisa partica. Ricerche nel complesso monumentale arsacide. 1990–2006, Monografie di Mesopotamia 9, Missione in Turkmenistan 1 (Florence 2008).

Maschek 2010 — D. Maschek, in: B. Bastl – V. Gassner – U. Muss (éd.), Zeitreisen. Syrien – Palmyra – Rom. Festschrift für Andreas Schmidt-Colinet zum 65. Geburtstag (Vienne 2010) 125–139.

Moltesen 1990 — M. Moltesen, The aphrodisian sculptures in the Ny Carlsberg Glyptotek, in: Erim – Roueche 1990, 133–146.

Morawietz 2000 — G. Morawietz, Der gezähmte Kentaur. Bedeutungsveränderungen der Kentaurenbilder in der Antike (München 2000).

Ovadiah – Turnheim 1994 — A. Ovadiah – Y. Turnheim, Peopled scrolls in roman architectural décoration in Israël. The Roman theatre at Beth Shean – Scythopolis, RdA suppl. 12 (Rome 1994).

Parlasca 1982 — K. Parlasca, in: K. Kohlmeyer – E. Strommenger – A. Abou-Assaf, Land des Baal. Syrien. Forum der Völker und Kulturen, Katalog zur Ausstellung vom 4. März bis 1. Juni 1982 (Mainz 1982) 207.

Parlasca 1985 — K. Parlasca, Figürlicher Stuckdekorationen aus Palmyra. Ältere Funde, DaM 2, 1985, 201–206.

Parlasca 1996 — K. Parlasca, Funde figürlicher Stuckdekorationen auf dem Gelände des Hotel Méridien in Palmyra, AAS 42, 1996, 291–293.

Parlasca 2010 — K. Parlasca, in: C. Allag – N. Blanc – K. Parlasca, Palmyre. Stucs trouvés près de la source Efqa (site de l'hôtel Méridien), Syria 2010, 222.

Praxitèle 2007 — A. Pasquier – J.-L. Martinez, Praxitèle. Catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, 23 mars–18 juin 2007 (Paris 2007).

Rolley 1999	Cl. Rolley, La sculpture grecque 2. La période classique (Paris 1999).
Roueché – Smith 1996	Ch. Roueché – R. R. R. Smith, Aphrodidias Papers 3, JRA suppl. 20 (Ann Arbor 1996).
Rtveladze – Rapin 1999	E. V. Rtveladze – C. Rapin, in: P. Chuvin (dir.), Les Arts de l'Asie centrale, Art et les grandes civilisations 29 (Paris 1999).
Schmidt-Colinet 2005	A. Schmidt-Colinet, Kurzbericht über die Arbeiten in Palmyra 2005, Forum Archaeologiae, 37/XII/2005 fig. 8 (http://www.farch.net).
Smith 1996a	R. R. R. Smith, La sculpture hellénistique (Paris 1996).
Smith 1996b	R. R. R. Smith, Archaeological research at Aphrodisias, 1989–1992, in: Roueché – Smith 1996, 10–72.
Snowden 1970	F. M. Snowden, Blacks in Antiquity. Ethiopians in the in the Graeco-Roman Experience (Cambridge 1970).
Snowden 1976	F. M. Snowden, in: J. Vercoutter – J. Leclant – L. Bugner, L'image du Noir dans l'art occidental 1. Des Pharaons à la chute de l'empire romain, Publications de la Menil Foundation (Fribourg 1976).
Sommer 2003	M. Sommer, Hatra. Geschichte und Kultur einer Karawanenstadt im römisch-parthischen Mesopotamien (Mainz 2003).
Stucky 1971	R. A. Stucky, Figures apolliniennes grecques sur des tessères palmyréniennes, Syria 48, 1971, 135–141.
Tarzi 1986	Z. Tarzi, La technique de modelage en argile en Asie Centrale et au Nord-Ouest de l'Inde sous les Kouchans. La continuité malgré les ruptures, Ktema 11, 1986, 57–93.
Thompson 1976	D. Thompson, Parthian stucco from Warka in the British Museum. Quantitative analysis and the bust motif in Parthian and Sasanian art, Akten des 7. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie, München 7–10. September 1976, AMI Erg. 6 (Berlin 1979) 294–308.
Vasori 1979	O. Vasori, in: A. Giuliano (a cura di), Museo Nazionale Romano, Le sculture I,1 (Rome, 1979).
Vetters 1985	H. Vetters, Ein Stuckraum in Ephesos, in: Pro Arte Antiqua. Festschrift für Hedwig Kenner II, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 18 (Wien 1985) 335–340.
Voie royale 1986	La voie royale. 9000 ans d'art au royaume de Jordanie, Musée du Luxembourg 26 novembre 1986–25 janvier 1987 (Paris 1986).
Weber 2002	Th. Weber, Gadara – Umm Qès 1. Gadara Decapolitana, Untersuchungen zur Topographie, Geschichte, Architektur und der Bildenden Kunst einer «Polis Hellenis» im Ostjordanland 1, Abhandlungen des Deutschen Palästinavereins 30 (Wiesbaden 2002).
Wielgosz 2005	D. Wielgosz, La présence de marbres précieux à Palmyre, in: P. Bieliński – F. M. Stepniowski (éd.), Aux pays d'Allat. Mélanges offerts à M. Gawlikowski (Varsovie 2005) 303–323.

Abbildungen

Abb. 1a–b: Aphrodite du type de la Vénus de Doidalsas. Stuc, Palmyre, site de la source Efqa (cliché DAI). b. Réplique de l'Aphrodite de Doidalsas. Statue de marbre, Rome, Museo nazionale Romano, inv. 60750 (d'après A. Giuliano 1979)
Abb. 2 a–b: Amours. Stuc, Palmyre, site de la source Efqa (clichés C. Allag, N. Blanc)
Abb. 3: Torse masculin idéalisé. Stuc, Palmyre, site de la source Efqa (cliché R. Gaillarde, Gamma)
Abb. 4 a–b: Têtes de Nubiens. Stuc, Palmyre, site de la source Efqa (clichés C. Allag, N. Blanc)
Abb. 5 a–c: Têtes de différents styles. Stuc, Palmyre, site de la source Efqa (a: cliché R. Gaillarde, Gamma; b–c clichés: C. Allag, N. Blanc)
Abb. 6: Tête de jeune satyre ou centaure. (clichés C. Allag, N. Blanc)
Abb. 7: Pilastre d'un édicule. Stuc, Palmyre, site de la source Efqa (clichés C. Allag, N. Blanc)
Abb. 8 a–d: Têtes et masques insérés dans le décor architecture. a–c, Stucs de Palmyre, Damas, Musée archéologique (clichés N. Blanc); d, Hatra. Grand sanctuaire, arcature de pierre, détail (d'après Sommer 2003)
Abb. 9: Pattes de fauve, fragments de léonté. Relief mural d'argile et stuc, Aï Khanoum
Abb. 10 a–f: Reliefs muraux d'argile et/ou de stuc de l'Asie hellénisée
a. Fragment de visage en argile crue. Aï Khanoum (cliché P. Bernard)
b. Tête d'aigle. Stuc, Nisa (d'après A. Invernizzi, C. Lippolis 2008)
c. Prince tenant une armure en trophée. Khalchaian (d'après P. Chuvin 1999)
d. Tête d'aigle. Stuc, Palmyre, temple de Baa Shamin (cliché N. Blanc)
e. Amours appuyés sur un pilastre. Qal'eh-i Yazdigird (d'après D. Thompson 1976)
f. Chapiteau de pilastre avec buste. Warka (d'après D. Thompson 1976)

Nicole Blanc
CNRS – Archéologique et Philologie d'Orient et d'Occident E.N.S.
45 rue d'Ulm
F – 75005 Paris
nicole.blanc@ens.fr

Hélène Eristov – Claude Vibert-Guigue

Iconographie funéraire à Palmyre entre Orient et Occident: le tombeau des Trois Frères

(Taf. CXXII–CXIV, Abb. 1–7)

Abstract

The painted decoration (mid-2nd century AD) of the Three Brothers Tomb in the southwestern necropolis of Palmyra, discovered in 1895, has been preserved until today. The iconographic programme includes Achilles discovered at Skyros (lunette), the rape of Ganymede (vault) and nine winged victories holding portraits in medallions (between the *loculi*). According to D. Schlumberger's formula, the Palmyrenian art, as a non-Mediterranean descendant of Greek art, stands in both a Hellenistic tradition and is also imbued with local traditions. The research of the French-Syrian mission conducted since 2004 has brought to light new elements: Palmyrenian inscriptions under the lunette figures and details of clothing and landscape in the background; they allow a clarification of the relationship between Oriental and Graeco-Roman features.

Palmyre «*priuata sorte inter duo imperia summa Romanorum Parthorumque et prima in discordia semper utrimque cura*»: placée par son destin particulier entre les deux grands empires, celui des Romains et celui des Parthes, elle est en cas de conflit le premier sujet de préoccupation pour l'un et pour l'autre[1]. Quelle que soit son exactitude historique[2], ce passage de Pline se prête à introduire une réflexion sur la dualité de l'art de Palmyre au travers du décor funéraire de la Tombe des Trois Frères.

L'hypogée découvert en 1895 se trouve dans la nécropole sud-ouest, au pied du Djebel Muntar. L'inscription gravée au-dessus de la porte d'entrée donne le nom des fondateurs, et la date de la construction:

Na'ma'în et Malê et Sa'edî, fils de Sa'edî, petit-fils de Malê qui ont creusé cet hypogée et l'ont construit cèdent à Haddûdan fils de Shalman, petit-fils de Zabdibôl, quatre travées du mur occidental de l'exèdre sud qui sont après les deux premières travées et tout le mur orienté au sud de l'exèdre, dans lequel il y a une rangée de quatre travées, pour lui et ses enfants et les enfants de ses enfants, pour toujours, au mois de Tishri de l'année 472 (= 160 ap. J.-C.)[3].

C'est donc dès 160 ap. J.-C. que l'alcôve ouest (et elle seule) a reçu son décor peint qui couvre la voûte, la lunette et les onze piliers séparant les *loculi*, puis l'arc d'entrée et ses piédroits[4]. D'après les inscriptions, c'est cette chambre qui est restée dans la famille des fondateurs jusqu'au milieu du IIIe siècle.

L'iconographie d'inspiration gréco-romaine contraste avec le décor habituel des tombeaux de Palmyrène, d'inspiration orientale. Les piliers sont ornés de Victoires ailées, posées sur des globes et portant les bustes des défunts dans des médaillons. Sur la lunette, une vaste composition sur fond vert représente Achille à Skyros, et le berceau est couvert d'un réseau d'hexagones au centre duquel un médaillon figure l'enlèvement de Ganymède. L'arc qui sépare l'alcôve du reste de l'hypogée porte un réseau de cercles sécants, et les piédroits des figures féminines accompagnées d'inscriptions (Abb. 1).

[1] Pline, *HN* V, 88. Ou, selon une autre traduction «et tous deux la sollicitent dès que renaissent leurs conflits»: Balty 2002, 729–741 nr. 40.

[2] Will 1985, 263–269 a mis en évidence diverses contradictions entre le texte de Pline et la réalité historique: la frontière importante était celle de l'Euphrate; Palmyre n'occupait pas une position stratégique et la situation conflictuelle ne s'est manifestée qu'en deux occasions, l'expédition ratée de Marc-Antoine et le siège d'Aurélien.

[3] Yon – al-As'ad 2001.

[4] Les observations menées par la mission ont permis de préciser cette chronologie (à paraître).

Entre 2004–2008, une série de campagnes de relevé et d'étude[5] a abouti à une relecture du programme iconographique qui entremêle des éléments d'inspiration locale et d'inspiration classique.

1. La lunette

Au fond du tombeau, sous la retombée de la voûte, une lunette semi-circulaire (Dm: 4,30 m) située à une hauteur de 3,55 m est ornée de dix figures étagées sur trois plans. Dès 1895, cette scène a été identifiée comme la découverte par Ulysse d'Achille à Skyros parmi les filles de Lycomède[6] (Abb. 2 et 3).

Le tableau s'adapte habilement à la forme semi-circulaire de la lunette, et les figures se répartissent symétriquement de part et d'autre d'Achille qui occupe le centre: Ulysse, à gauche, répond au sonneur de trompe, Agyrtès[7], à droite, Deidamie à gauche est contrebalancée par une figure féminine d'importance égale, vêtue de noir. Les figures secondaires, plus ou moins dissimulées derrière le groupe principal, apparaissent dans les vides: une fille entre Agyrtès et la femme en noir, et le buste d'une deuxième entre celle-ci et Achille, le buste d'une troisième fille entre Achille et Deidamie, une figure voilée entre Deidamie et Achille; un enfant, debout, à terre occupe l'espace entre Ulysse et Deidamie.

D'emblée, cette composition se distingue des versions connues: d'une grande variété, elles ont été à plusieurs reprises bien analysées par F. Ghedini[8]. Dans l'ensemble les personnages se répartissent selon deux modalités: dans l'une, Achille encore hésitant est empoigné par Ulysse (*Ulixe deprehendente*), selon la formule mise en scène par Athénion de Maronée et décrite par Ovide *Met*. XIII, 162 et Pline *NH* XXXV, 134; dans l'autre, Achille, saisi dans l'exaltation virile du guerrier, brandit lance et bouclier tandis que Deidamie cherche à le retenir: c'est, notamment, la version de la *Domus Aurea*. Mais ici, contrairement à l'apparent désordre de la voûte romaine, le groupe des Grecs, réduit à Ulysse et Agyrtès, est dissocié et encadre le groupe féminin.

L'agitation et la confusion de cet épisode ont reçu des traductions diverses: à la *Domus Aurea*, où Deidamie est assise, l'un des groupes féminins semble surgir du fond et s'élancer vers le premier plan, tandis que l'autre vient de l'avant-plan et court, presque de dos, vers la figure centrale; dans la maison de la Téléte à Zeugma, tous les personnages (à l'exception de Lycomède) s'élancent vers la droite. Ici, non seulement tous les personnages sont en mouvement, mais encore ils se dirigent dans des directions opposées comme s'ils surgissaient du fond de la lunette et divergeaient en arrivant au premier plan: Ulysse le visage tourné vers le centre, se met en mouvement vers la gauche, tandis que, symétriquement, Agyrtès ébauche un mouvement vers la droite. Deidamie, la tête et les bras orientés vers Achille, semble courir, genou plié, vers la gauche, en direction opposée à celle que prend Achille, tandis que la dame en noir, symétrique à Deidamie, le genou plié, a le corps incliné vers la droite. Les mêmes mouvements sont opérés par les figures féminines de l'arrière-plan.

Par son dynamisme et l'étagement des figures, cette peinture se rapproche de la mosaïque d'Achille, exécutée environ un siècle plus tard dans la maison éponyme, près du temple de Bêl à Palmyre[9]; mais dans cette dernière le groupe des Grecs est rassemblé à l'extrémité droite, et la forme du tapis de mosaïque, en rectangle allongé, l'apparente davantage à la composition des sarcophages.

Autrement dit, cette composition, non paratactique, s'étage en profondeur sur trois plans; de plus, même si aucune figure n'est représentée de dos, la frontalité est loin de dominer. Or on sait que ces principes caractérisent l'art «parthe», bien représenté à Palmyre depuis le milieu du 1er s. av. J.-C.[10].

---

[5] Ces missions financées par le CNRS, par le WORLD MONUMENTS FUND® Robert W. Wilson Challenge to Conserve Our Heritage, et par des fonds accordés par le Sénat ont pu être menées grâce à l'appui de la direction Générale des Antiquités et des Musées de Syrie et notamment du Dr. M. al-Maqdissi auxquels nous tenons à exprimer notre gratitude. Les autres membres de la mission dédiée à l'hypogée sont N. Sarkis (DGAMS), D. Burlot (restauratrice Inp-Ifroa), S. Lemeunier (topographe), M. Sanz (assistant), A. et J. Kermorvant (détection magnétique, Université de Tours), R. Gaillarde (photographe, agence Gamma).

[6] LIMC I (1981) 55–65 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).

[7] Ce nom n'est donné que par Stace, Achilléide I, 689–880.

[8] En particulier Ghedini 1997a; Ghedini 1997b; Ghedini 2004; Ghedini *et al*. 2004.

[9] Stern 1977, 15–26.

[10] Schlumberger 1960; Ingholt 1935, 57–140: «Les bijoux de la Victoire de Dura marquent l'influence parthe, tandis que les Victoires de Palmyre sont plus proches du modèle grec habituel».

Mais par ailleurs, on a vu que les figures se contrebalancent de part et d'autre de la figure d'Achille; sans qu'il y ait là une composition héraldique, strictement organisée en groupes affrontés, le goût palmyrénien pour la symétrie transparaît cependant quelque peu, nuancé par les couleurs des vêtements et la gestuelle des personnages.

L'étagement en profondeur des figures révèle la même dualité: plus petites selon leur éloignement, leur tête et une partie de leur corps apparaît derrière les personnages du premier plan, et c'est l'alternance des couleurs (gris/noir, blanc/vert, rose/jaune, bleu, gris/noir, bleu) qui permet, sur les nuances de ces vêtements féminins, de les distinguer les unes des autres. Mais au niveau des pieds, le caractère flottant de l'étagement, (une sorte de «perspective verticale») reprend le dessus[11]: Pyrrhos flotte au-dessus des pieds de la nourrice, les pieds de la dame en noir et de la jeune fille derrière elle se superposent de manière irréaliste.

Cependant, quelques éléments du tableau rattachent clairement sa création en Orient.

Derrière Deidamie, à l'arrière-plan, une figure voilée ne participe pas à l'agitation générale; le visage dans la main dans une position douloureuse, elle doit être identifiée comme la nourrice. Si elle figure sur certains sarcophages[12] avec sa coiffe caractéristique, elle s'apparente ici aux figures voilées sculptées en bas-relief sur l'une des poutres du péristyle du temple de Bêl et qui suivent la procession du bétyle porté par un chameau.

Toutefois ce qui situe cette peinture dans le monde oriental ce sont les mots qui l'accompagnent. En effet, lors de l'exécution du relevé sur un échafaudage, nous avons pu découvrir ces inscriptions palmyréniennes qui n'avaient jamais été vues auparavant (Abb. 4). Peintes en noir, mais malheureusement assez lacunaires, elles désignent les quatre personnages du premier plan[13]. Sous la robe d'Achille, une seule lettre est vraiment reconnaissable, *k*, précédée d'une seule lettre et suivie de trois ou quatre autres: on peut les lire comme la transcription habituelle du nom Achille en araméen *'kylws*.

Entre les jambes d'Ulysse subsistent les traces de huit lettres dont la dernière (à gauche) est un *s* araméen, et la deuxième peut-être un *d*, ce qui peut correspondre à *Odysseus*, transcrit en syriaque *'dwsws*.

Sous la dame en noir une seule lettre est lisible, à gauche du talon, sans doute *b* (ou *l*), insuffisante pour l'interpréter.

A gauche de l'enfant, l'inscription verticale se lit *'rs* (Éros? Pyrrhos?)

Enfin, entre les jambes du sonneur de trompe seules les deux lettres finales se laissent discerner, précédées de trois lettres manquantes: *[- - -]ws,* ce qui correspond à la finale de n'importe quel nom grec.

Si le nom d'Achille ne nous apprend rien, en revanche il aurait été intéressant de pouvoir déchiffrer celui de la dame en noir. Les sœurs de Deidamie ne sont pas nommées dans les sources littéraires; parmi les monuments figurés, seule la mosaïque tardive (IV^e^ s.) de Santisteban del Puerto en Tarraconaise aligne les noms de Circé, Deidamie, Médée, filles du Soleil, et c'est apparemment Circé qui retient Achille[14]. Toutefois cette étrange filiation n'est pas à prendre au pied de la lettre.

Par ailleurs, comment identifier l'enfant entre Ulysse et Deidamie? Absent des séries pompéiennes et des mosaïques, il apparaît, sur certains sarcophages, entre Deidamie et Achille: sur le sarcophage du Vatican, c'est un enfant en vol (mais aptère) qui tente d'attraper la lance d'Achille. Il joue donc le double rôle d'Eros et de Néoptolème-Pyrrhos, le fils du héros et de Deidamie, et qui sera lui-même appelé au combat troyen. Sur une pyxide d'ivoire syrienne du Ve s.[15], l'enfant est représenté, de façon univoque, comme un bébé que sa mère tend à Achille pour le dissuader dans ses intentions guerrières.

Dans la tombe des Trois Frères l'état de conservation laisse une incertitude. La situation de l'enfant entre Ulysse et Deidamie exclut (à mon sens) qu'il s'agisse d'Eros; sur sa tête on lit les restes d'une petite couronne de feuilles. Si son geste est peu clair, une de ses mains semble posée sur la lance d'Achille. Quant à l'inscription, seules les deux dernières lettres sont lisibles et pourraient aussi bien convenir à Eros qu'à Pyrrhos.

---

[11] Colledge 1976, 128.

[12] Sarcophage attique (1e quart du 3e s.), Copenhague, Ny Carlsberg 845, LIMC 134, 61; sarcophage de Naples 124325, LIMC n. 140, 62; sur le sarcophage du Louvre 3570 LIMC 144, 62, il s'agit plutôt d'une servante derrière Deidamie.

[13] Ces inscriptions ont été déchiffrées par J.-B. Yon, CNRS – MOM dont nous reproduisons ici les conclusions.

[14] Fulgence le Mythographe mentionne comme filles du Soleil Pasiphaé, Médée, Phèdre, Circé et Dircé qu'il donne comme personnifications des cinq sens; Lancha 1997, no 81; 159 pl. 68–69.

[15] LIMC no. 173.

Quel est le statut de ces inscriptions? Sur la mosaïque de Bellérophon (IIIe siècle)[16], le tableau représentant un cavalier tirant à l’arc sur un tigre comporte une inscription en araméen dont il ne reste que deux lettres et qui évoquait soit Odeinat soit son fils Hairan/Hérodien; une seconde inscription en cursive palmyrénienne l’a remplacée et précise: *Diodotos a fait ce sol, lui et ses fils*. Dans ce cas, ni l’une, ni l’autre n’avait trait directement au contenu de l’image.

En revanche, sur la mosaïque d’Achille (3e quart du IIIe s.) qui ornait la maison homonyme à Palmyre[17], derrière le temple de Bêl, les personnages du mythe sont nommés par des inscriptions grecques de grande taille. Dans le tombeau, au contraire, les noms désignent les personnages dans une transcription araméenne de leurs noms grecs. D’après les épigraphistes, l’usage des deux langues à Palmyre répond à des fonctions plus ou moins spécifiques: en principe, dans le domaine strictement privé, à l’intérieur des tombeaux ou pour les petites dédicaces religieuses l’araméen reste fortement majoritaire, alors que l’usage du grec est lié à l’affirmation d’un statut social privilégié[18]. De sorte qu’il serait tentant de lire l’inscription de la mosaïque, en contexte domestique, mais dans une aile du péristyle, comme un marqueur social, tandis que les inscriptions du tombeau ne se différencient pas, de ce point de vue, de la dédicace en façade, ou des noms de propriétaires de concessions à l’intérieur.

Mais contrairement aux mosaïques ou aux façades, les inscriptions du tombeau sont situées trop haut pour être vues: à 3 m du sol, des lettres de 2,5 à 5 cm, dans un environnement sombre ne se distinguent pas et ni les premiers découvreurs ni les chercheurs les plus récents n’en avaient soupçonné l’existence.

Si le visiteur n’en est pas le destinataire, on peut faire l’hypothèse qu’elles étaient liées au travail du peintre: elles trahiraient alors sa dépendance par rapport à un modèle. En effet la précision des attitudes découle d’une source iconographique adaptée habilement à la forme d’une lunette.

A ce point de l’analyse, le type de composition étagée sur plusieurs plans, le dynamisme et la torsion des figures qui échappent à la frontalité, relèvent davantage d’une esthétique gréco-romaine que d’une esthétique parthe. Inversement un personnage secondaire se réfère à l’art local, et les inscriptions signalent un peintre local.

Deux éléments de lecture supplémentaires nous ont été fournis par l’exploration sous UV:

Les textiles se signalent par un traitement particulièrement soigné: le voile de Deidamie, et, plus nettement encore, les manteaux des deux grecs, Ulysse et Agyrtès, sont ornés, contrairement à toutes les représentations romaines, d’un semis de petites fleurettes dispersées sur le fond de l’étoffe (Abb. 5). A première vue, cette élégance pourrait rappeler la richesse décorative des textiles palmyréniens; cependant le tissage décoratif connu par les textiles effectivement retrouvés et par les sculptures funéraires, privilégie les bandes ornées de motifs répétitifs, et non les semis[19]. Le parallèle le plus immédiat à ce type d’étoffe se trouve dans la peinture de vases grecs, et, étrangement, surtout dans la production apulienne (cratère d’Astéas)[20], ou encore sur des miroirs étrusques du IIIe s. av. J.-C.[21]. Il n’est donc pas impossible que le vecteur de ce type d’ornement ait pu passer par la circulation de tels objets.

Enfin la donnée la plus intéressante mise en évidence par les UV est la présence d’arbres (Abb. 6); ils forment le fond de la scène, d’ailleurs peinte en vert; les troncs occupent toute la hauteur de la lunette au point qu’ils s’entremêlent dans les pieds des personnages, tandis que leurs branches et leurs feuilles enveloppent les corps. La scène se situe donc dans un espace extérieur. Et la corbeille, dans l’angle droit, contient non de la laine, comme les corbeilles renversées d’Aquilée, d’Orbe et de Pedrosa mais des fleurs: des traces vertes sont en effet discernables dans son ouverture.

---

16 Gawlikowski 2005; Gawlikowski – Żuchowska 2010.

17 Stern 1977, 15–22.

18 Yon, in Annales 2004; le bilinguisme de Palmyre est notamment attesté par l’inscription du Tarif placée près de l’*agora*, et dès le milieu du IIe de nombreux termes sont transcrits en araméen depuis le grec ou le latin: on a dénombré une cinquantaine de mots grecs, dont la moitié liée à l’organisation politique et sociale, huit au commerce et une dizaine à l’architecture et à l’art: Colledge 1976, 20.

19 Colledge 1976, 98–104. 216 f. Parmi les textiles retrouvés à Palmyre, seules les soies chinoises brodées échappent à ce schéma, mais n’obéissent pas non plus au semis de fleurettes: cf. Stauffer 1995, 57–71; Stauffer 2007, 357–373.

20 Pouzadoux 2005.

21 Mansuelli 1950, pl. 19 Abb. 46; 45 f.: Vulci, ES 181 avec Hélène, Ménélas, Agamemnon.

En effet l'épisode décrit se déroule, certes, à l'extérieur du gynécée, et une colonnade, une porte, une tenture, symbolisent, dans la plupart des images, la différenciation des espaces. Or les travaux de F. Ghedini ont récemment porté l'attention sur les *Imagines* de Philostrate mineur[22]: son ecphrasis énumère la personnification de l'île de Skyros, couronnée de jonc, et, devant le palais (pyrgos), un pré où les filles de Lycomède s'éparpillent pour cueillir des fleurs. Jusqu'à présent, les documents figurés sont restés très discrets sur ce paysage; seule la mosaïque tardive (IVe s.) de Kourion (Chypre)[23] le symbolise de façon stéréotypée par un semis de rosettes décoratives. Sur le plat d'Augst[24] une ligne accidentée signale le sol inégal d'un jardin ou d'une prairie, comme sur celui de Seuso (fin du IVe s.)[25] où une façade forme le fond de la scène. Sur la *mensa capitolina*, comme chez Philostrate, le génie du lieu – la personnification de l'ile de Skyros – situe symboliquement la scène sans, pour autant, la définir comme intérieure ou extérieure.

L'interprétation particulière donnée à Palmyre constitue donc un apport très original. D'une part, dans le cadre de l'iconographie de la légende d'Achille, elle prouve que les scènes extérieures n'ont pas seulement été anticipées par Philostrate Mineur[26] mais existaient bien au milieu du IIe s., ce qui confirme la culture figurative du rhéteur. D'autre part ce n'est pas le pré qui est représenté ici, mais un fond d'arbres. On pense alors au paysage bucolique tel qu'il est décrit depuis les idylles de Théocrite jusqu'aux pastorales de Longus[27], c'est-à-dire un ensemble stéréotypé auquel participent les arbres, le gazon, et les fleurs[28]. De même au début du roman d'Achille Tatius[29], l'ecphrasis du tableau de Sidon, qui représente l'enlèvement d'Europe, décrit la prairie couverte de fleurs, au milieu d'une plantation d'arbres «si serrés que leurs feuillages se touchaient, les rameaux mélangeaient leurs feuilles et celles-ci, entrelacées, formaient un toit au-dessus des fleurs». De sorte que le bosquet qui sert de fond à la scène d'Achille fonctionne comme une métonymie de la prairie, familière aux lecteurs de poésies et de romans.

Les significations, notamment funéraires, de l'épisode de Skyros ont déjà fait l'objet de nombreuses exégèses, tant sur Achille héros ambigu, que sur le message idéologique qu'il véhicule, sur les concepts de *virtus* et de *fortitudo*[30], ou sur le choix (plus ou moins volontaire) d'une mort glorieuse plutôt que d'une vie tranquille et obscure[31].

Ce qui est davantage à souligner ici c'est le succès précoce de certains épisodes de la légende d'Achille en Orient, depuis la tombe archaïque de Kizilbel, en Lycie du nord-est[32], où Achille figure à côté de héros troyens. Ce succès a peut-être à voir avec le culte d'Achille en tant que héros, culte surtout répandu autour de la Mer Noire depuis le IVe s. av. J.-C.[33].

Une autre piste de réflexion concerne la gestuelle. On a vu que si ces figures échappent à la frontalité et au hiératisme de l'art parthe, le choix de leur gestuelle n'est pas, pour autant, clairement attribuable à l'orient hellénisé. Je rappellerai brièvement l'analyse que V. M. Strocka avait faite de l'Achille d'Ephèse[34]: sa position lorsqu'il brandit le bouclier peut être qualifiée soit de «baroque» dans une exagération des tensions où jambe gauche et bras gauche sont tendus, sans contrapposto du buste, soit de «classique», et dans ce cas la jambe gauche est fléchie, ce qui génère un contrapposto où l'axe des hanches et celui des épaules s'orientent en sens contraire. J'ajouterai que la position «baroque» me semble héritée d'une attitude défensive due à la fois au déséquilibre du corps et au manque d'élan du bras tenant l'arme: c'est l'attitude du soldat perse levant

---

22 Ghedini *et al.* 2004, 179–190.

23 Michaelides 1987, pl. 14 Abb. 33.

24 Laur-Bellart 1964, Abb. 5.

25 Mundell Mango 1994.

26 Contrairement à Ghedini, 2004, 187.

27 Daphnis et Chloé, écrit sous Hadrien.

28 Cusset 2005, 163–178.

29 Leucippé et Clitophon, IIe s.; Billault 2005, 235–245.

30 Kenner 1970, 146, «Achilles als Erlöser und Erlöster zu sehen sei, da sein Kleidertausch seine Verwandlungsfähigkeit für die andere Welt bedeutet».

31 Cf. Ghedini 1997, 83–91.

32 Metzger – Moret 1999, 295–318; l'iconographie de cette tombe associe le répertoire de la Grèce propre et celui issu de traditions locales.

33 Sahin 2005, 413–426; la mosaïque d'Amisos, conservée au musée de Samsun (Turquie), datable du 2e quart du IIIe s., représente Achille adolescent, debout auprès de Thétis assise dans une pose d'affliction.

34 Hanghaus II, WE 4, pièce 14 b, mur sud; Strocka 2002, pl. 63 Abb. 7.

son bouclier, sur le sarcophage d'Alexandre[35]; par contraste, la position «classique» relève d'une attitude offensive qui porte le corps en avant et entraîne le bras armé, comme l'illustre l'Athéna de l'autel de Pergame. Dans les versions de l'iconographie d'Achille à Skyros, le choix «baroque» semble réparti de manière relativement équitable en Orient et en Occident: la voûte de la *Domus Aurea*, le tableau de la Maison des *Postumii* à Pompéi, la mosaïque de Palmyre, celles de la maison de Théonoé à Zeugma et de Pedrosa de la Vega, répondent à ce schéma. En revanche les exemples orientaux relèvent préférentiellement du choix «classique» et rassemblent la Tombe des Trois Frères, le plat de Seuso, les mosaïques de Kourion et de la maison de la Télétè à Zeugma; on note, d'ailleurs, que cette répartition reste souple puisque les deux maisons de Zeugma optent pour des solutions différentes[36].

Quel peut être le modèle supposé? Les études récentes[37] voient dans la scène en extérieur le critère qui permet de postuler une relation directe du texte aux images, essentiellement par l'intermédiaire de la toreutique. En effet, on a déjà remarqué que c'est sur les objets d'orfèvrerie (les plats de Kaiseraugst et de Seuso) que l'élément paysager apparaît; et si l'on pense au trésor de Begram[38] où le combat d'Hector et Achille, Ganymède, Ulysse et Diomède sont représentés, au Ier s. ap. J.-C., sur les verres peints et les plâtres, la piste de la toreutique dans la diffusion iconographique se consolide, puisque ces plâtres sont des moulages d'argenterie.

2. La voûte

Le médaillon central, inscrit au cœur d'un réseau d'hexagones, enferme Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus. Le thème a connu un grand succès à partir du IVe s. et correspond bien au goût de l'époque qui parle par allégories et symboles et, comme le disait P. Bruneau[39], fait de l'épisode un mythe qui ouvre la voie aux interprétations religieuses (Abb. 7).

Le genou gauche à terre, la jambe droite tendue (et sortant du cadre), l'adolescent se retient d'une main appuyée au sol et lève la droite dans un geste de défense. Derrière lui, l'aigle, cependant, est d'un type plus protecteur que menaçant, avec sa petite tête et ses grandes ailes enveloppantes: l'une d'elles semble même accrochée à l'épaule de Ganymède qui deviendrait ainsi une figure ailée. Ni *pedum*, ni *syrinx* ne sont représentés, et le fond bleu exclut toute représentation de paysage, contradictoire, en cela, avec le genou et la main, clairement appuyés au sol. En revanche, des traces en négatif rendent possible la présence des chiens du jeune homme surpris en pleine chasse, selon une formule connue dans des mosaïques orientales et qui dériverait d'un prototype hellénistique[40].

La formule choisie ici diffère de celle de Léocharès où l'ascension de Ganymède debout s'apparente à une apothéose[41]. A cette »Entführung« s'oppose ici l'»Ergreifung«[42] manifestée par l'effroi du rapt, la violence qui précipite le jeune homme à terre et sans défense. Un genou au sol, Ganymède a la position du guerrier vaincu: déjà précocement attestée dans la mosaïque de Morgantina[43], dans la deuxième moitié du IIIe av. J.-C., elle est toujours en vigueur à l'époque sévérienne dans la mosaïque de Baccano[44]; parmi les autres

35 Provenant de Sidon et conservé au musée archéologique d'Istanbul.

36 Les versions occidentales semblent plus éclectiques: dans la mosaïque en partie lacunaire de Nîmes, la jambe droite du héros, portée en avant, dénote une version «classique» et offensive.

37 Ghedini *et al*. 2004, 185.

38 Hackin 1954.

39 Bruneau 1962, 196.

40 Cf. mosaïques de Salamine de Chypre, de Tarse: Tortorella 2004, 44 f.

41 Cf. l'analyse politique faite par Bujard 2005, 227–234, qui lit l'enlèvement-apothéose de Ganymède comme l'image de Caracalla, élu divin.

42 Sichtermann 1953, 65. Sur le thème de l'Ergreifung et sa mise en oeuvre dans les mythes, cf. Muth 1999.

43 Morgantina (Serra Orlando), maison de Ganymède, pièce 3 serait la plus ancienne représentation: Tortorella 2005, 54; Sjökvist 1959, 132 pl. 27 Abb. 26.

44 Tortorella 2005, 43.

exemples[45], je ne retiendrai que l'emblema carré d'une tombe de Tyr (musée de Beyrouth), daté du III^e [46]: Ganymède est vêtu, *syrinx* et *pedum* sont tombés à terre, sur une ligne de sol clairement visible, et l'aigle imposant domine de sa tête et de ses ailes étendues le jeune homme qui esquisse un geste de défense.

En contexte funéraire[47], l'aigle, peint ou sculpté, lié ou non à Ganymède, est souvent présenté dans sa situation la plus naturelle, au sommet d'une voûte, d'un plafond ou d'un arc: à Marissa, les deux aigles symétriques jouent le rôle d'acrotères au-dessus des angles de la niche[48]. En Syrie, à Frikya (près d'Apamée), l'aigle «porte» le buste du défunt couronné par deux Victoires[49]. Et dans la tombe de Qatoura[50] dans le Djebel Halala, à l'ouest d'Alep (III^e), l'aigle vole au-dessus du défunt étendu. Le thème est fréquent également en Jordanie, dans plusieurs tombeaux de Qweilbeh, notamment celui de l'aigle en médaillon, où l'oiseau ailes déployées occupe le centre du plafond[51].

La présence de l'aigle n'étonne donc pas dans les tombeaux, ce qui rend pour ainsi dire naturelle sa mise en scène dans le mythe de Ganymède[52]. Tout se passe comme si l'enlèvement du jeune berger par le rapace permettait la fusion d'un symbole indigène et d'un récit gréco-romain dont le héros, toutefois, est oriental. Et on a déjà remarqué que l'ascension d'un mortel recoupait le mythe babylonien d'Etana, roi de Kish, porté par un aigle vers le ciel où il s'empare des insignes royaux[53]. D'ailleurs sur des sceaux-cylindres d'Ourouk[54], un pâtre et deux chiens regardent le héros-berger dans son envol.

Dans la lecture qu'en faisait F. Cumont, la Syrie aurait contribué à diffuser le concept de la survie de l'âme humaine tirant sa substance de Sol où elle retourne; l'aigle, oiseau de Sol, représenterait alors à la fois l'âme du mort et l'incarnation du Sol[55].

Des lectures plus récentes[56] préfèrent mettre en évidence la relation de l'aigle avec le ciel: l'aigle tenant une couronne, représente, en fait, le cosmocrator Bel-Zeus-Jupiter. De sorte que, pour résumer rapidement, la figuration de l'aigle funéraire ne relève pas d'une eschatologie sôtérique, mais exprime le pouvoir victorieux du dieu créateur, ordonnateur et protecteur, l'homme étant une part du cosmos, et non une victime de sa propre existence ou des pouvoirs divins.

A ce point, on ressent toute l'ambiguïté du personnage de Ganymède: du moins dans la formule iconographique choisie ici, il est bien impuissant devant son destin et devant un pouvoir divin qui le dépasse manifestement. Mais dans la mesure où le spectateur lit une image non dans son immédiateté, mais avec toutes les nuances, les inflexions et les enrichissements que lui apportent sa connaissance du mythe et celle d'autres monuments figurés, il décèle, au-delà de l'effroi du rapt, l'apothéose finale.

Conclusion

Dans ce rapide exposé, j'ai laissé provisoirement de côté les autres zones de la chambre peinte, plus ancrées dans des traditions iconographiques locales, pour concentrer l'analyse sur les deux thèmes dont la polyvalence met en évidence la question de l'interprétation par les artistes/artisans et celle de la lecture par leurs commanditaires d'images déjà véhiculées depuis des siècles.

---

[45] Cf. les exemples ajoutés par Bruneau 1962, 197 au catalogue de H. Sichtermann complété par M. M. Milne, AJA 59, 1955, 68–71. Salamine de Chypre, thermes du Gymnase, avec bouclier, carquois et arc abandonnés à terre (III^e s. ap. J.-C.), Sousse, Thessalonique: cf. Foucher 1979, 155–168.

[46] Chéhab 1975, 373; Wattel de Croizant 2001, 268. 274 Abb. 3.

[47] Cf. les nombreuses tessères funéraires de Palmyre: aigle avec une palme ou une couronne au-dessus du défunt; aigle et corbeille sur des stèles funéraires de Bâlkis-Zeugma; aigle stéphanophore prenant son essor (Raqqa, Ma'loûla): Cumont 1917, 52.

[48] Marissa en est le plus ancien exemple (III^e s. av. J.-C.), cf. Peters – Thiersch 1905.

[49] Cumont 1917, 55.

[50] Cumont 1917, 53 f.: tombe rupestre d'un vétéran: décor sculpté.

[51] Barbet – Vibert-Guigue 1988, 174–176 pl. 90.

[52] Turnheim 2004, 895–903, souligne les implications de cette apothéose, le fait, pour un mortel, d'être aimé par un dieu impliquant sa mort.

[53] Cumont 1917, 82.

[54] Cf., entre autres, Parrot 1960, 188 fig. 226.

[55] Février 1931.

[56] Drijvers 1982, 709–733.

Toutefois cette question ne se pose pas de la même façon dans les centres hellénisés de la Syrie agricole (Antioche, Apamée, Laodicée) et dans les villes en contexte désertique de la Syrie pastorale (Palmyre, Doura-Europos)[57]. Et on a déjà observé que, en Syrie désertique, la permanence des formes locales en sculpture[58] contrastait avec la forte empreinte hellénisée de la mosaïque. Cette dichotomie s'expliquerait par le fait que la technique de la mosaïque, inconnue en Orient, est tout entière un art d'importation réservé à une élite et mis en œuvre par des artisans fortement dépendants du répertoire classique comme des techniques[59].

Mais peut-on dire qu'il en est de même en peinture? L'écart chronologique qui sépare le Tombeau des Trois Frères des mosaïques d'Achille et de Cassiopée montre que, un siècle avant les mosaïques, les ateliers de peintres, non seulement étaient en mesure d'interpréter ce répertoire dans une esthétique hellénisée, mais surtout travaillaient pour des commanditaires qui le leur réclamaient. Ce qui ne les empêchait pas de suivre des traditions diverses, depuis la raideur des figures du tombeau de Hairan jusqu'à la gesticulation de celles du tombeau des Trois Frères. On voit ici à l'œuvre le double phénomène bien connu dans la vie cultuelle de la Syrie hellénistique et romaine où se superposent hellénisation et orientalisation dans des échanges stimulés par la conquête séleucide mais attestés dès le IXe s. av. J.-C.[60].

Naturellement, en Syrie comme ailleurs, il est malaisé d'évaluer la culture et les attentes des commanditaires; une piste nous est cependant fournie par les épigrammes funéraires: environ soixante-dix textes ont été repérés dans le Hauran et le Djebel Druze[61]: inscrits dans des cartouches en façade de tombeaux familiaux, ils empruntent leurs citations à l'Anthologie Palatine, et, souvent, à l'Iliade avec une préférence pour des héros tels qu'Achille, Patrocle, Diomède, Ulysse.

Bibliographie

Balty 1995 — J. Balty, Iconographie classique et identités régionales. Les mosaïques romaines de Syrie, in: J. Balty, Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation, Annales littéraires de l'Université de Besançon 551, Centre de recherches d'histoire ancienne 140 (Paris 1995) 154–159.

Balty 2002 — J.-Ch. Balty, Odeinat, «roi des rois», CRAI 146, 2002, 729–741.

Barbet – Vibert-Guigue 1988 — A. Barbet – Cl. Vibert-Guigue, Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie, 2 Vol., Bibliothèque archéologique et historique 130 (Paris 1988).

Billault 2005 — A. Billault, Les paysages dans le roman d'Achille Tatius, in: B. Pouderon (éd.), Lieux, décors et paysage de l'ancien roman, des origines à Byzance, Actes du 2e colloque de Tours 24–26 octobre 2002, Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 34 (Lyon 2005) 235–245.

Bruneau 1962 — Ph. Bruneau, Ganymède et l'aigle. Images, caricatures et parodies animales du rapt, BCH 86, 1962/1, 193–228.

Bujard 2005 — S. Bujard, La mosaïque aux divinités d'Orbe-Boscéaz (Suisse), in: H. Morlier (éd.), La mosaïque gréco-romaine IX. Actes du colloque de l'AIEMA, Rome 5–10 novembre 2001, CEFR 352 (Rome 2005) 227–234.

Chéhab 1971 — M. Chéhab, Mosaïques inédites du Liban, in: H. Stern – M. Le Glay (éds.), La mosaïque gréco-romaine II. Actes du IIe colloque de l'AIEMA, Vienne 30 août–3 septembre 1971 (Paris 1975) 371–376.

Colledge 1976 — M. A. R. Colledge, The Art of Palmyra (Londres 1976).

Cumont 1917 — F. Cumont, Études syriennes (Paris 1917).

Cusset 2005 — Chr. Cusset, Fonctions du décor bucolique dans les Pastorales de Longus, in: B. Pouderon (éd.), Lieux, décors et paysage de l'ancien roman, des origines à Byzance, Actes du 2e colloque de Tours 24–26 octobre 2002, Collection de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 34 (Lyon 2005) 163–178.

Drijvers 1982 — H. J. W. Drijvers, After life and funerary symbolism in Palmyrene religion, in: U. Bianchi – M. J. Vermaseren (ed.), La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano. Atti del colloquio interna-

[57] Schlumberger 1970, 204.

[58] Par ex. les reliefs de Babulin près d'Alep présentent différents degrés dans l'acculturation: les reliefs assez sommaires font une part prépondérante aux thématiques hellénistico-romaines, mais le traitement (frontalité, schématisme des visages et des coiffures) dénote fortement le caractère oriental: Griesheimer – Chehadeh 1998, 189.

[59] Balty 1995.

[60] Teixidor 1989, 81–95.

[61] Sartre 2001, 205–222.

zionale su “La soterologia dei culti orientali nell’imperio romano”, Roma 24–28 settembre 1979, EPRO 92 (Leyden 1982) 709–733.

Février 1931 J. G. Février, La religion des Palmyréniens (Paris 1931).

Foucher 1979 L. Foucher, L’enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques, AntAfr 14, 1979, 155–168.

Gawlikowski 2005 M. Gawlikowski, L’apothéose d’Odeinat sur une mosaïque récemment découverte à Palmyre, CRAI 149, 4, 2005, 1293–1304.

Gawlikowski – Żuchowska 2010 M. Gawlikowski – M. Żuchowska, La mosaïque de Bellérophon, Studia Palmyreńskie 11, 2010, 9–42.

Ghedini 1997 F. Ghedini, Miti greci nella pittura della prima età imperiale come specchio di un messaggio ideologico. Achille a Sciro, in: Le Giornate del Castello, Incontri di studio, Quaderni del Museo Archeologico del Friuli Occidentale 1, 1997, 83–91.

Ghedini 1997b F. Ghedini, Achille “eroe ambiguo” nella produzione musiva tardo-antica, AntTard 5, 1997, 239–264.

Ghedini 2004 F. Ghedini, Achille a Sciro, in: Le Immagini di Filostrate Minore, Antenor 3, 2004, 17–26.

Ghedini *et al*. 2004 F. Ghedini – I. Colpo – M. Novello, Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell’arte, in: Le Immagini di Filostrate Minore, Antenor 3, 2004, 179–190.

Griesheimer – Chehadeh 1998 M. Griesheimer – K. Chehadeh, Les reliefs funéraires du tombeau du prêtre Rapsonès (Babulin, Syrie du Nord), Syria 75, 1998, 171–192.

Hackin 1954 J. Hackin, Nouvelles recherches archéologiques à Begram. Études comparatives, Mémoires de la Délégation française en Afghanistan 11, 1954.

Ingholt 1935 H. Ingholt, Five dated tombs from Palmyra, Berytus II, 1935, 57–140.

Kenner 1970 H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike (Klagenfurt 1970).

Lancha 1997 J. Lancha, Mosaïque et culture dans l’Occident romain (I^er^–IV^e^ s.) (Rome 1997).

Laur-Bellart 1964 R. Laur-Bellart, Le trésor d’argent d’époque romaine tardive de Kaiseraugst (Argovie), Musée romain d’Augst (Bâle 1964).

LIMC Lexicon iconographicum mythologiae classicae (Zürich – Munich 1981–1999).

Mansuelli 1950 G. A. Mansuelli, Ricerche sulla pittura ellenistica, Studi e Ricerche (Bologne 1950).

Metzger – Moret 1999 H. Metzger – J.-M. Moret, Observations sur certaines peintures tombales de Kizilbel, en Lycie du nord-est, JSav 1999, 295–318.

Michaelidès 1987 D. Michaelidès, Chypriot mosaics (Nicosie 1987).

Mundell Mango 1994 M. Mundell Mango, The Seuso Treasure (Ann Arbor 1994).

Muth 1999 S. Muth, Hylas oder der ergriffene Mann. Zur Eigenständigkeit der Mythenrezeption in der Bildkunst, Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt, Symposium, Rom 19.–20. Februar 1998, Palilia 6, 1999, 109–129.

Parrot 1960 A. Parrot, Sumer (Paris 1960).

Peters – Thiersch 1905 J.-P. Peters – H. Thiersch, Painted tombs in the necropolis of Marissa (Mareshah) (Londres 1905).

Pouzadoux 2005 Cl. Pouzadoux, L’invention des images dans la seconde moitié du IVe siècle. Entre peintres et commanditaires, in: M. Denoyelle – E. Lippolis – M. Mazzei – C. Pouzadoux (éds.), La céramique apulienne. Bilan et perspectives, actes de la table ronde organisée par l’EFR en collaboration avec la Sopraintendenza per i beni archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples 30 novembre–2 décembre 2000, Collection du Centre Jean Bérard 21 (Naples 2005).

Sahin 2005 D. Sahin, The Amisos mosaic of Achilles, in: H. Morlier (éd.), La mosaïque gréco-romaine IX. Actes du colloque de l’AIEMA, Rome 5–10 novembre 2001, CEFR 352 (Rome 2005) 413–426.

Sartre-Fauriat 2001 A. Sartre-Fauriat, L’exaltation des morts dans les épitaphes du Hauran à l’époque impériale, in: J.-P. Vernant – O. Dumoulin – F. Thelamon (éds.), Autour des morts. Mémoire et identité, Actes du Ve Colloque international sur la sociabilité, Rouen, 19–21 novembre 1998, Publications de l’Université de Rouen 296 (Rouen 2001) 205–222.

Schlumberger 1960 D. Schlumberger, Descendants non méditerranéens de l’art grec, Syria 1960, 131–166. 253–318.

Schlumberger 1970 D. Schlumberger, Orient hellénisé (Paris 1970).

Sichtermann 1953 H. Sichtermann, Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst (Berlin 1953).

Sjökvist 1960 E. Sjökvist, Excavations at Morgantina (Serra Orlando) 1959. Preliminary Report IV, AJA 64, 1960, 125–135.

Stauffer 1995 A. Stauffer, Kleider, Kissen, bunte Tücher, in: A. Schmidt-Colinet (éd.), Palmyra. Kulturbegegnung im Grenzbereich, AW 26, 1995, 57–71.

Stauffer 2007 A. Stauffer, Imports and Exports of Textiles in Roman Syria, in: M. Sartre (éd.), Productions et échanges dans la Syrie grecque et romaine. Actes du colloque de Tours, juin 2003, Topoi suppl. 8, 2007, 357–373.

Stern 1977 H. Stern, Les mosaïques des maisons d’Achille et de Cassiopée à Palmyre, Institut français d’archéologie de Beyrouth 101 (Paris 1977).

Strocka 1977 V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Vienne 1977) 104–108 fig. 220–221.

Teixidor 1989 T. Teixidor, Sur quelques aspects de la vie religieuse dans la Syrie à l'époque hellénistique et romaine, in: J.-M. Dentzer – W. Orthmann (éds.), Archéologie et histoire de la Syrie, II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam (Saarbrücken 1989).

Tortorella 2004 S. Tortorella, Hinc aquila ferebat caelo sublimis idaeum (Petr. Sat. 83,3). Il mito di Ganimede in un emblema da Privernum e in altri mosaici romani, Musiva e sectilia 1, 2004, 35–61.

Turnheim 2004 Y. Turnheim, Visual Art as Text. The Rape of Ganymede, in: M. Fano Santi (ed.), Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari II (Rome 2004) 895–903.

Wattel de Croizant 2001 O. Wattel de Croizant, Les amours des dieux, in: D. Paunier – Chr. Schmidt (éds.), La mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale, Lausanne, Suisse, 6–11 octobre 1997 (Lausanne 2001).

Will 1985 E. Will, Pline l'ancien et Palmyre. Un problème d'histoire ou d'histoire littéraire? Syria 3–4, 1985, 263–269.

Yon – al-As'ad 2001 J.-B. Yon – Kh. al-As'ad, Inscriptions de Palmyre. Promenades épigraphiques dans la ville antique de Palmyre (Beyrouth – Paris 2001).

Zimmermann 2002 N. Zimmermann, Ausstattungen von Haupt- und Nebenzimmern. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghaus 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (éd.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, AF 7 (Vienne 2002) 101–117.

Abbildungen

Abb. 1: Vue d'ensemble de la chambre peinte dans le tombeau des Trois Frères (Cl. Vibert-Guigue)
Abb. 2: La lunette avec la scène d'Achille à Skyros (H. Eristov)
Abb. 3: Hypothèse de restitution du décor de la lunette (Infographie Cl. Vibert-Guigue)
Abb. 4: Inscriptions palmyréniennes de la lunette (H. Eristov)
Abb. 5: Détail du manteau d'Agyrtès révélé sous éclairage UV (R. Gaillarde-Gamma)
Abb. 6: Détail des arbres de l'arrière-plan et d'Ulysse sous éclairage UV (R. Gaillarde-Gamma)
Abb. 7: Ganymède au centre de la voûte (Cl. Vibert-Guigue), restitution infographique (C. Kohlmayer)

Hélène Eristov
CNRS, Archéologies d'Orient et d'Occident (UMR 8546)
E. N. S.
45 rue d'Ulm
F – 75005 Paris
Helene.eristov@ens.fr

Claude Vibert-Guigue
Archéologies d'Orient et d'Occident (UMR 8546 du CNRS)
E. N. S.
45 rue d'Ulm
F – 75005 Paris
claude.vibert-guigue@ens.fr

Susanna McFadden

Art on the edge: The late Roman wall painting of Amheida, Egypt

(Taf. CXXV–CXXVII, Abb. 1–10)

Abstract

Da quando le indagini archeologiche a Amheida nell'Oasi di Dakhleh hanno avuto inizio nel 2001, il sito ha rivelato molti tesori dell'Egitto romano. Particolarmente degno di nota è il numero di superfici di intonaco dipinto, che si conservano in quantità eccezionale. Il sito è conosciuto anche come la "Pompei d'Egitto", un soprannome che diventa sempre più appropriato dal momento che, durante ogni campagna, nuovi ambienti dipinti vengono identificati e aggiunti alla mappa via via aggiornata dal topografo del progetto. I soggetti presentati in questa sede sono le pitture di una casa tardo-romana (la cosiddetta "casa di Serenos"), che è stata scavata completamente tra il 2004 e il 2007; il sistema parietale è ricco di motivi, sia mitologici sia decorativi, talvolta senza precedenti non solo per il constesto dell'Egitto del IV secolo, ma anche per l'ambito dell'interno Impero romano. Le pitture di questa casa sono materiali estremamente importanti e di grande valore artistico e storico: lo studio di essi consentirà di avere un ulteriore elemento per affinare la nostra conoscenza della cultura della tarda antichità, non solo all'interno dell'Oasi di Dakhleh, ma anche al di là dei suoi confini.

The town of Amheida lies in the northwest sector of Egypt's Dakhleh Oasis, an island of cultivation and civilization deep in the heart of the vast desert west of the Nile (Abb. 1). Though seemingly remote, the oasis is an archaeological goldmine, dotted with ancient remains dating to the very earliest moments of human habitation. Amheida, or *Trimithis*, as it was known in the Roman imperial period, has received particular attention of late from a multitude of scholarly perspectives because of its long occupation history. Investigations of the site have thus far revealed a temple dedicated to the Egyptian god Thoth, a necropolis filled with barrel vaulted tombs and a Roman era Pyramid, a church and last but not least, a late-antique house painted with a panoply of scenes drawn from Graeco-Roman mythology (Abb. 2)[1]. This latter discovery is of particular note given the house's 4th century date. Though not the first wall paintings to be discovered in Dakhleh[2], because of its unusual pagan iconography, as well as its unconventional formal design, Amheida's painted house is unique vis-à-vis surviving examples of mural paintings from the same era, both in Egypt and the larger Roman Empire.

The house and its paintings were, in fact, discovered more than thirty years ago, in the course of test excavations at Amheida by the Dakhleh Oasis Project (DOP) in 1979. At that time, only the upper part of the east corner of one room of the house was cleared, and then reburied. The discovery was subsequently reported by A. J. Mills and the paintings studied in more detail by L. Montagno Leahy, but despite these publications, the paintings remain relatively unknown in the wider field of Roman art[3]. This essay therefore repre-

[1] All of the Amheida project's preliminary excavation reports from 2001 onwards can be accessed online at http://www.amheida.org/index.php?content=reports.

[2] In fact, the oasis has been referred to as the "Pompeii of Egypt" (Thurston 2004), a moniker that proves more apt with each passing season. Indeed, it is not just the site of Amheida that provides a rich corpus of mural remains. At the nearby town of Kellis for example, a house with a significant percentage of its painted decorations preserved was discovered in 2005, see Hope – Whitehouse 2006.

[3] Mills 1980; Leahy 1980.

sents a prolegomenon to the more comprehensive study of the painted house from Amheida currently underway[4].

Excavations at the site of Amheida resumed in 2004 under the auspices of Columbia University in collaboration with the DOP[5]. During this first season, the painted room, labelled room 1 and subsequently determined to be the central reception space of the "villa" (officially House B1, R1, Area 2.1), was cleared to the ground in six weeks[6]. In addition to revealing once more the paintings studied by the DOP in 1979 (on the north wall and northeast corner of the room), painted plaster was discovered still decorating the walls of the southwest corner, as well as the lower half of the west wall[7]. In total, perhaps fifty percent of the room's plaster is still attached *in situ*, but unfortunately the collapse of the room's mud-brick domed ceiling sometime after the house was abandoned in antiquity pulverized or knocked completely out of place the other fifty percent.

Originally executed on only a thin layer of straw-tempered plaster laid over mud-brick, with no effective substratum to anchor them to the walls, the paintings, even in antiquity, were not particularly durable, a fact that has complicated their conservation in the present[8]. A great deal of fragmented plaster, pieces both large and small, was recovered from the fill of the room in 2004, but reconstructing the original *loci* of these fragments as well as their conservation has since proved challenging. Approximately 135 trays of small pieces, 75 large fragments still attached to bricks and four large blocks of plaster attached to masses of brick masonry are currently in storage and under study. Notwithstanding the difficulties, since 2004 several important figural vignettes have been reconstructed from the fragments and a better understanding of the room's overall figural program is beginning to emerge.

Subsequent field seasons at Amheida determined the precise plan of the villa (Abb. 3) and revealed other rooms painted with geometric and floral motifs (rooms 11, 13 and 14). Analyses of additional excavated material, such as several coins dating to the reign of *Constantius II* (337–355), provide a *terminus ante quem* for the execution of the paintings of approximately the middle of the century, and the last occupation level is apparently of the 360s. Furthermore, the discovery of several *ostraka* in the vestibule adjacent to the painted room has helped to formulate a working theory about the ancient owner of the villa. These reference an individual named *Serenos*, who was likely a town councillor of *Trimithis*[9].

A wealth of additional information about the wider urban context of the villa's paintings has also been brought to light. In 2006 a room abutting the north side of the villa was excavated (room 15, building 5) and is currently interpreted as a school of rhetoric, a fact that is proving integral to formulating a comprehensive theory about the meaning of Room 1's iconographic program[10]. Even more recently, the 2010 season uncovered a room containing a "*sigma*" feature to the southeast of the villa, possibly a *stibadium* within a communal banqueting room, as well as a columned hall to the northwest that was likely a public meeting space of some sort (building 6)[11].

Although the villa is now buried once again so as to best preserve the *in situ* paintings, it should be noted that in 2009 a full-scale *replica* of the house was constructed on the edge of the modern archaeological site to foster tourism and facilitate further study. Painted facsimiles of the paintings from Rooms 11 and 13 were

---

[4] The volume will be a collaborative effort, with contributions from multiple experts in several fields. This introduction could not have been written without the support of these experts, especially H. Whitehouse and D. Renault. Thanks also to the project director R. Bagnall and the excavation director P. Davoli for permission to present this material as a "work in progress" at the 2010 AIPMA colloquium.

[5] The excavation's primary sponsorship has since moved, along with its director R. Bagnall, to the nascent Institute for the Study of the Ancient World at New York University, but Columbia remains an active partner.

[6] The painted house was unofficially dubbed the "villa," in early excavation seasons, and while somewhat of a misnomer in the urban context of *Trimithis*, the appellation has stuck, and proves useful in distinguishing the painted house from the other, non-elite household uncovered at the site.

[7] As recorded in the 2004 report, the dimensions of Room 1 are 4,7 m (east-west) x 5,3 m (north-south). The maximum preserved height of the walls (southeast corner) is 2,95 m, and the minimum is 90 cm in the middle of the south wall.

[8] Unfortunately the paintings' condition has not fared well since their excavation. The *in situ* plaster started to deteriorate almost immediately upon exposure to the air in spite of conservation efforts. Due to unavoidable factors such as moisture and insect damage, in 2006 the decision was made to permanently backfill the house to prevent further damage.

[9] P. Kell. I G. 27, Bagnall – Ruffini 2004, 147.

[10] Cribiore *et al.* 2008; Davoli – Cribiore 2010.

[11] See 2010 excavation report, http://www.amheida.org/index.php?content=reports.

added to the *replica* in the 2010 field season, and work has now begun on reproducing the surviving geometric registers from Room 1[12]. The figural registers will follow in future seasons. Needless to say, the continued success of this endeavor is inextricably linked to the ongoing analysis of the fragments.

While there are still many mysteries to be solved about Room 1's paintings, their program, antecedents, legacy and so forth, some preliminary observations about their decorative format and organization can at least be suggested. In the 4th century, Room 1 was a total painted environment, a veritable *horror vacui*. Almost every surface of the room was decorated, either with colourful geometric motifs or lively figural scenes, such that the experience of entering the space for the first time in antiquity must have been overwhelming. One can imagine the dramatic impact of such a riotous explosion of colour and kaleidoscopic patterns on the eyes of first time visitors, more used to the earthen shades of the desert and the plain, whitewashed aesthetic of more functional interiors.

It is not unreasonable to presume that the space was, in fact, designed specifically for maximum visual impact. The process of decorating a house in order to awe, or to guide a visitor through a space in a programmatic manner using narrative clues as well as formal conventions (repeated colour, architectural frames etc.) was a time honoured practice of elite patrons in the Roman imperial period, often employing multiple media[13]. It is very rare however to find surviving examples of nearly complete mural programs in the late Roman world, most especially ones with such complex mythological content. In the context of a wider study of the relationship between art and late Roman social *mores*, the Amheida paintings are therefore, potentially groundbreaking.

But in spite of what appears to be a continuity of praxis with respect to the function of the images, the actual decorative system employed in the room is eclectic, and does not conform to any known formulae from earlier eras. From the remaining fragments *in situ*, one can deduce that the perimeter walls of Room 1 were divided unevenly into four horizontal registers of decoration, not including the four triangular pendentives at each corner architecturally anchoring the dome to the walls, and the concave surface of the domed ceiling. The plaster decorating these pendentives contained images of haloed putti with green wings floating on white ground, one in each corner of the room[14]. These putti held aloft a garland of pink, and in some sectors, green flowers, which probably decorated the lower part of the dome in a continuous band. The rest of the dome itself likely contained colourful geometric designs, but very little of the plaster from this part of the room survives making precise reconstructions difficult.

The compositional format of Room 1's walls is slightly easier to recreate because so much more is preserved *in situ*. The lowest register of decoration is the simplest, just a plain socle of a dark and as-yet undetermined hue that most likely circled the room at a uniform height of approximately 45 cm above floor level[15]. The second register, largest in terms of surface area (except in relation to the dome) reaches a height of a little less than two meters from the surface of the 4th century floor, which perhaps corresponds to eye level or just above eye level for a man of average height in the late antique oasis[16]. This register also circles the room and is divided into a series of panels filled with rhythmic and colourful geometric patterns, in some cases hypnotic in their Escher-like effect. Interestingly, two of these panels, one decorating the wall space between the two doorways in the middle of the west wall, and the other on the west side of the north wall, are layered with two phases of decoration. It is not clear yet whether these represent evidence of an ancient repair or simply a change of taste.

It is common to find geometric rather than figural motifs on equivalent sectors of wall space in late Roman houses, both in Egypt and beyond[17]. However, the designs at Amheida do not echo the conventions of

[12] The artist in charge of this endeavor has chronicled her progress in two recent publications, Schulz 2010; Schulz 2011.

[13] Abundant literature addressing the function of images in Roman houses exists for the early empire and is mostly focused on the corpus of material from the Bay of Naples, see Clarke 1991; Wallace-Hadrill 1994; Zanker 1998; Stewart 2008. The methodologies employed in these volumes have been variously and usefully applied to post-Pompeian material as well as examples outside of Italy, but it should be noted that an equivalent comprehensive study addressing late antiquity has yet to be written.

[14] Fragments of at least three putti from the northeast, northwest and southwest corners have been found, the southeast corner was too badly damaged to recover any plaster.

[15] Report on the pigment analysis forthcoming in 2013.

[16] At 1,65 m tall, this author's eye level corresponds to just below the uppermost border of the second register.

[17] For an overview of late Roman wall systems see Joyce 1981; Liedtke 2003.

what can perhaps be considered an international painting style in late antiquity – the taste for decorating the lower zones of walls with fictive socles and orthostats, imitation marble encrustations, or *opus sectile* patterns[18]. Rather, the complexities of the patterns employed at Amheida may be compared with those more typically used in mosaic pavements[19]. Given that it is very rare to find actual mosaics in Egypt outside of Alexandria in the Graeco-Roman period, the employment of mosaic-like simulations at Amheida raises interesting questions about the relationship between the paintings and their prototypes, as well as the process of transmission. The surprising discovery of mosaic tesserae in building 6 during the 2012 excavation season further complicates matters.

While the lower registers of room 1's paintings seem to progress in uniform fashion, height-wise, around the room's perimeter, the upper zones of plaster containing the figural compositions are less regularized in their distribution in terms of height and overall surface area (the variations perhaps due to the type of the narrative pictured). On the east and west walls, several small-scale figural scenes extend horizontally, filmstrip-like, in two bands of decoration contained within borders/ground lines of black pigment (Abb. 4)[20]. These bands are not of uniform elevation; the best-preserved register on the east wall is 49 cm in height while the *in situ* register on the west wall is 39 cm high. Moreover the upper registers on both walls are so badly preserved it is difficult to determine their maximum vertical extension.

As for the compositions contained within, their formats are also irregular. On the east wall for example the artist has employed multiple formal conventions for suggesting the progression of the narrative. The technique of continuous narrative, where one scene flows into the next with little or no attempt to distinguish visually between the scenes, is used in at least one case[21]. But in other instances, both on the east and west walls, narrative scenes are unambiguously marked as distinct from each other by the employment of vertical dividing lines in the same black pigment as the horizontal borders. These may have developed in antiquity as discrete narrative vignettes contained within rectangular frames of varying width, simulating, in outline, the appearance of two courses of irregularly stacked bricks.

In general, the formats of the two figural registers on the east and west walls was by no means symmetrical, especially because the west wall is punctuated by two doorways leading into the subsidiary rooms 11 and 14, themselves both painted with colourful floral and geometric motifs (and which perhaps functioned as *cubicula*). Unfortunately, not enough of the upper portion of this wall survives to determine the height of the door lintels. It is not clear therefore whether there was an uninterrupted extension of the lower figural register across the surface of the west wall, or whether the height of the door precluded such continuity. It should be noted that the largest block of detached plaster recovered from the north end of the west wall, containing figural subjects of a much larger scale than the vignettes still *in situ*, suggests the latter, rather than the former[22].

In contrast to the filmstrip-like registers on the east and west walls, a different format seems to have been employed for the figural decorations of the north and south walls. For example, on the north wall, narrative vignettes above the geometric register flank the main entrance to the room, filling spaces resembling half lunettes, the surface area of which likely stretched vertically to the springing of the dome (and therefore the figures themselves are much larger in scale than those on the east and west walls, about half life-sized [Abb. 6]). Furthermore, only the western side of the north wall is divided into two figural registers, which, content-wise seem to have little to do with each other. In fact, the lower of these two registers was repainted in antiquity with a composition that draws the viewer's eye horizontally, while the narrative action in the upper register is arrayed vertically.

[18] Examples from other papers in this colloquium volume.

[19] For general comparanda see Dunbabin 1999.

[20] Interestingly these borders on the east wall contain captions identifying the characters depicted. Such inscriptions might have been employed throughout the room; in fact some additional fragments of plaster containing lettering were recovered during the 2004 excavation, but not enough to aid further identification of figures or scenes.

[21] On the third register of the east wall, the image of Polis is juxtaposed with the procession of gods witnessing the adultery of Aphrodite and Ares. There is no dividing line between the two scenes suggesting a decisive break in the narrative, the Polis is certainly looking at the gods assembled, but it is as yet unclear exactly how the vignettes are related.

[22] This block contains the scene of Orpheus taming the animals with his lyre.

While very little of the south wall figural register(s?) survives, what does remains on the east edge of the south wall suggests a similar lunette-like composition to those on the north wall, one with a narrative composition that covers a much larger surface area than the figural episodes on the east and west walls. It is possible that these larger figural scenes are evidence of a different hand at work, or even a different phase of decoration. Or perhaps the size of these compositions is determined according to the kind of narrative construct employed. For example, the vignettes on the north wall can be construed as monoscenic, representing a dramatic moment rather than a story that progresses over time – a snapshot if you will rather than a film-strip – thus greater emphasis is placed on the vertical arrangement of figures within the scene[23].

Overall, the compositional format of Room 1's figural scenes can be characterized as asymmetrical, unevenly running along the perimeter of the upper zone of the room's walls in one or two registers. It is possible that this asymmetry was deliberate, designed in antiquity to prompt sequential viewing, the purposeful paring of one narrative scene with another across the space of the room or in a particular order, but until more of the room's visual program can be reconstructed from the fragments, such speculations are difficult to support conclusively. Nor can the Amheida wall system be easily likened to trends in contemporary compositional formats known to exist outside of Egypt. Examples of late Roman painted domestic spaces from across the Mediterranean – favoring instead large expanses of imitation *opus sectile*, shallow architectural stages framing individual, megalographic figures, and linear architectonic wall systems – seem far more conservative in comparison to the anarchic asymmetry of Room 1's decorations[24].

While the complexities of the compositional format of Room 1's paintings are unexpected, the subject matter of the figural registers is even more intriguing. All four walls of Room 1 abound with scenes of mythology as well as social ritual clearly anchored in traditional Graeco-Roman visual culture, astonishing given the house's 4th century date. While such themes survive and are found in abundance in mosaics across the Mediterranean in late antiquity, mythological mosaic narratives are rarely collated into as complex a thematic constellation as the one that is emerging at Amheida[25]. Nor do any other surviving examples of paintings from the same era contain such a profusion of characters from Greco-Roman mythology. The house is thus unprecedented in terms of medium and content, especially unusual at an art historical moment better known for its burgeoning Christian visual vocabulary.

The figural scenes identified thus far, many of which are described in greater detail and nuance than is possible here in L. Montano Leahy's aforementioned publication, are dispersed around the room as follows[26].

Starting on the north wall, in the half-lunette west of the room's main entrance, one finds a depiction of Perseus rescuing Andromeda from a not-so-terrifying sea monster (Abb. 5)[27]. Below Perseus and Andromeda, there is a more crudely painted register, divided into two scenes that are seemingly unrelated to the mythological snapshot above. The western scene shows a servant in a decorated tunic standing beside jars of wine stacked in a rack, and the eastern side illustrates a nude, winged child reclining on a bolster or perhaps a pillow. H. Whitehouse has speculated that this may have been initially a depiction of Herakles/Herakliskos-Harpokrates. His wings are a later addition to the composition, and were painted over a depiction of snakes, recalling his association with the snake-strangling infant Hercules attested in bronze[28]. If this identi-

[23] Specifically, the moments when *Perseus* swoops in with the head of Medusa to rescues Andromeda, and when Eurykleia recognizes Odysseus having returned to *Ithaca* after a twenty-year absence – see below.

[24] Multiple 3rd and early 4th century examples of such systems can be found in the Hanghäuser at Ephesus, Zimmermann – Ladstätter 2010; see also the paintings from the site of Zeugma, Barbet 2005; Piazza Armerina in Sicily, Carandini 1982; and the house underneath Ss. Giovanni e Paolo, Brenk 1995.

[25] Supra n. 19, also Bowersock 2006. Late antique mosaic mythological scenes, though also employed in the most important rooms of the house such as reception rooms or dining rooms, are more likely to be found in the singular; as lone panels surrounded by geometric designs, or a single vignette covering the entire surface of the room (as at Piazza Armerina for example). Narrative mosaic scenes are also, on occasion, grouped together in late antique contexts, but in these cases a unifying theme or literary source is not easily detected.

[26] Leahy 1980, *loc. cit*. (n. 2). This publication also provides comprehensive citations for visual comparanda.

[27] Cf. a similar painting both in composition and date (fourth century C.E.) from a *balneum* in Rome near the Capitoline hill, Mielsch 1978, pls. XXX–XXXII.

[28] Parlasca 1959, 71–74, esp. 72.

fication is correct, this image is the only nod to Egyptian subject matter, as opposed to canonically Greco-Roman themes identified in the room so far, and it is curious that this is one of the portions of the wall decoration that was significantly altered in antiquity[29]. Notable also in this scene is the peculiar way Perseus' right foot intrudes into the visual field of the scene below. Is this simply a mistake on the part of the artist who misjudged the proportions of Perseus and then attempted to compensate? Or, was this intended as a more sophisticated conceptual interchange between the image and the viewer, one in which the figure of Perseus defies the boundaries between pictorial space and real space?

The lunette on the north wall east of the main entrance to room 1 contains a scene interpreted as a story related in Homer's Odyssey (Book XIX), in particular the moment in which, upon Odysseus' return to *Ithaka* after ten years at war and another ten at sea, his old nurse, Eurykleia, recognizes him (Abb. 6). Odysseus is pictured seated on a high dais, on a cross-legged stool covered in a fleecy animal skin, with one of his feet in a basin of water. Eurykleia crouches below him, her hands in the basin washing Odysseus' foot. At the same time she looks upwards towards Odysseus, who reaches out with his hand to touch her face, a gesture meant to signal the exact moment of recognition. A third figure to their left (the viewer's right), seated in three quarter profile at the same ground level as Eurykleia, is interpreted as Penelope. She does not engage with the other figures in the scene though her body is turned towards them. Rather, her right hand is lifted towards her face in a gesture of contemplation, and her gaze is directed at neither Odysseus nor Eurykleia. She is staring dreamily off into space, still in the dark as to Odysseus' identity.

Moving on to the east wall and the lower filmstrip-like figural register, one finds a personification of Polis seated next to a stylized gate or temple, and a procession of Olympian gods striding away from her (Abb. 7). The figure of Polis may be a key symbol for understanding the overarching agenda of the house's owner in commissioning these images. A papyrus from nearby Kellis records that *Trimithis* had in fact achieved the status of Polis by 304 AD, so it has been suggested that this honour is directly referenced in the paintings here[30]. If this is indeed the case, then the figure of Polis conveniently provides a *terminus post quem* for the execution of the paintings. Indeed, this image of civic pride is coupled conceptually with an image representing familial pride cattycorner to Polis on the west wall, a *convivium*, to be discussed in a moment, lending credence to the notion that the house belonged to an important town councillor – one who especially wished to promote an identity tied to Graeco-Roman paideia.

The procession of Olympian gods to Polis' left, conveniently identified by inscriptions in the black line framing the upper edge of this first register as Poseidon, Dionysos, Apollo, Herakles, Hephaistos and Helios, are part of an episode identified as the adultery of Aphrodite and Ares. These standing male figures direct their gaze southwards towards an image of a reclining (?) Aphrodite (with the exception of Helios who gestures towards Aphrodite but looks back at the assembled gods as if to say, "I told you so"). Aphrodite resides in an interior space of some sort, flanked by schematic columns or bedposts. She raises her arms in surprise, and is surrounded by a billowing swath of drapery further emphasizing her centrality in the overall composition. Ares, however, has already fled the scene, and is depicted in the southernmost edge of the narrative frame, his face and body turned away from Aphrodite.

Like the image of Odysseus and Eurykleia, the story of the adultery of Aphrodite and Ares is told in Homer's Odyssey (Book VIII), and it has been speculated since the paintings first came to light in 1979 that there is a particular emphasis on Homeric themes in the program of the room, though other scenes have yet to be concretely identified[31]. The iconographic content of the figural register directly above this sector of the wall for example, also hints at Homeric tropes. Though barely legible in 2004, in 1979 the lower half of this narrative register was preserved enough to identify at least four enthroned figures, a rearing horse (or bull?) and a standing heroically nude figure with a billowing red cape in a pose reminiscent of images of Hermes, the messenger of the gods[32]. Did this section of plaster depict an assembly of the Gods on Mt. Olympus, dictating the epic adventures of heroes pictured in other registers of the room? At the moment one can only

[29] The image of the winged child was placed directly above a scene illustrating some kind of architectural vista that was, in a later phase of decoration, covered by geometric mosaic-like designs similar to those in other sectors of the room's second register.

[30] P. Kell. I G. 49. 1–2; Bagnall – Ruffini 2004, 144.

[31] Leahy 1980, 346.

[32] *Ibid.*, 368.

guess about the meaning of this scene, but the search for further iconographical as well as textual comparanda is ongoing, and will hopefully provide illumination in the near future.

Returning to the east wall's lower register, after the adultery of Aphrodite and Ares the narrative shifts, as signalled by the vertical black line directly to the proper left of Ares. Unfortunately what followed in terms of programmatic content is guesswork. Still *in situ* are two figures of men in eastern dress, wearing the characteristic Phrygian cap, but beyond them, to the south, the wall has almost completely collapsed. What remains of the plaster from this sector of the room is in fragments. Thus far, team-members have succeeded in piecing together several additional narrative vignettes including a scene depicting a satyr chasing a nymph (Abb. 8), Zeus (as an eagle) and Ganymede, Zeus (as a bull) and Europa, and an image that may be Daphne transforming into a tree. One can certainly hazard a guess as to the generic, thematic relationship between the latter three – mortals transformed/beloved by Gods. And one can also hypothesize a connection to the other narrative scenes like Odysseus and Eurykleia, and the adultery of Aphrodite and Ares if one views them all as moments of revelation. It may even be possible to connect these scenes with specific 4th century literary references, beyond the Homeric echoes that are currently understood. For now though, it seems clear at least that the image program of the room was conceived with multiple interpretive layers intended. In previous eras, Greek and Roman homeowners decorated their houses with carefully chosen stories from literature that reflected virtues directly relatable to them[33]. But to what extent we can read in the Amheida images the desires and ambitions of Serenos, the presumed owner of the villa, remains to be determined.

Turning to the south wall, unfortunately very little of its plaster survives and in fact, most of the upper portion of the wall has collapsed (though about a third of the wall's geometrically decorated lower register is preserved). *In situ*, the only remaining figural scene is from the westernmost corner of the south wall. There one finds, in a half-lunette-like space, an image of a turbaned woman reclining (or perhaps cross legged?) and making a gesture of submission (or dancing? or sleeping?). Above her is preserved the head of a horse, though the exact relationship between it and the female figure remains to be determined, and the disparity in scale between the small horse's head and the larger female is striking. It has been noted that this is reminiscent of scenes where emperors ride horses above captive barbarians, but very few additional fragments can be associated with this wall a fact that makes concrete identification difficult[34].

The only other portion of figured plaster from the south wall that survives, though not *in situ*, is a badly damaged piece of the apron of a niche that was cut into the middle of the south wall, decorated with erotes. This niche and its apron lay on the central entry axis of the room and possibly functioned as a *lararium*, or as a shrine of some importance. Other than the fact of its central location in the main reception room of the house, we have no direct evidence of its purpose, but it could be compared with the niche, presumably for cult image, in the mammisi of the temple of Tutu at Kellis and the painted divinities within a niche in House H10 at Marina el-Alamein[35]. The presence of such axially aligned shrines in Roman domestic contexts is frequently attested outside Egypt as well[36].

As for the west wall, its figural registers are only slightly better preserved *in situ* than the south's, but many large fragments that once decorated its surface were recovered during excavations which will eventually allow for a more comprehensive reconstruction of the narrative scenes.

The first narrative panel of the lower filmstrip register remained attached to the wall, and illustrates a banquet (Abb. 9). On the proper right side of the composition a seated musician plays a double flute. To his (or her?) left is a second, and much smaller standing figure, either another (child?) entertainer or a servant (it is difficult to tell what the figure is holding because of damage to the plaster). Both of these figures direct their gaze southwards towards four individuals, three men and one woman, holding goblets and arrayed behind, or perhaps reclining on (only their upper torsos are pictured so their exact positions are indeterminable), a banqueting couch (*stibadium*).

[33] Bergmann 1994; Ellis 1991.
[34] Whitehouse 2005 Wall Paintings Report, http://www.amheida.org/index.php?content=reports.
[35] Kiss 2006, 163–170. Thanks to H. Whitehouse for these references.
[36] Clarke 1991, 6–9; Clarke 2006, 75–81; Note also D. Orr's comprehensive study in ANRW 16/2 (Berlin 1978), 1557–1591. For a late antique example at Piazza Armerina see Carandini 1982.

None of the individuals depicted are easily recognizable as characters from Graeco-Roman literature or myth, so instead, this scene is interpreted as the owner of the house and his family at a formal meal (the *convivium*), one of the most important social rituals performed by elites in the classical world[37]. So far, this is the only image in Room 1 that can be conclusively understood as taking place in real time as opposed to mythological time. But directly above the banquet, in the very badly preserved upper filmstrip register, is perhaps another. The remaining *in situ* fragments can be read as two seated figures flanking a table (?) etched with crosshatches, perhaps a game board of some sort. One can speculate that this is the owner of the house engaged in prosaic social activity, paired visually with the more formal banquet below. Unfortunately too little of the scene survives to confirm this theory.

Returning to the lower register, to the proper left of the family banquet, another vertical black line signals the shift from one narrative scene to another. What follows this demarcation is only preserved in part; one can discern the foot and a small portion of another couch. This second couch is draped with a lumpy purple cloth, perhaps covering the lower body of a reclining figure. Furthermore, multiple vessels that could be interpreted as wineskins hang along the lower edge of the couch. Is this an image of a reclining *Dionysos* engaged in his own banquet, the mythological counterpart to the family's social ritual? If one presumes an overarching program to Room 1's figural imagery, such thematic congruencies are possible. But it must be stated that any further speculations about the programmatic unity of the west wall are made more difficult when one considers the *in situ* fragments alongside the subject matter of the large detached fragments recovered during the excavation, the exact placement and subject of which are currently unknown.

These blocks of plaster include a scene with two figures in a chariot preserved from the neck down. In this image, the figure driving the chariot is dressed in a Roman cuirass, while the other figure behind the soldier is likely female, dressed in a clinging white robe with a purple undergarment. The lower haunches of at least two horses pulling the chariot also survive, and the direction of the action possibly proceeds towards a scene preserved in a separate block, a schematic gate hung with what looks to be heads and limbs, or perhaps theatrical masks and fillets. The scale of the figures in these fragments is similar to the figures in the *convivium*, suggesting they belong to one of the filmstrip registers. As for what this scene might depict, at first glance, it is similar to images illustrating the abduction of Persephone, but the female figure does not seem in any way reluctant and she is barefoot, a sign of divinity, so her position could also be likened to Nike figures depicted in Roman triumphal processions[38]. And what can we make of the gate? Was this procession intended as a celebratory scene or a gruesome display? Adding to the mystery is yet another large fragment associated with the west wall containing an as-yet unidentified vignette illustrating a woman with a sword attacking a man on a throne (or couch).

The only securely identifiable scene among the west wall's detached fragments is a rather large block that depicts Orpheus taming the animals with his lyre. This is a very common, iconic motif in late antiquity signaling elite culture all over the Empire[39], but curiously a second figure holding a lyre was also found nearby, as well as a female figure of comparable size to Orpheus, suggesting the presence of a more complex anecdote. And interestingly, these figures, likely from the southern end of the west wall are much larger in comparison to the smaller scale characters depicted in the *convivium* and chariot scenes, confusing any attempts to reconstruct a uniform compositional format, as noted above. Who might these figures surrounding Orpheus represent? Is this a depiction of another famous lyre player from classical mythology such as Apollo and a muse? Such scenes resonate strongly with contemporary mosaic as well as painting traditions across the Empire, but here among the other cryptic images on the west wall, they become part of a larger story we have yet to translate.

And the question remains, is the story, in fact, translatable? Were these various narrative vignettes chosen at random from a pattern book provided by traveling artisans, or did a patron well steeped in Graeco-Roman education carefully select them? The abundant scholarly discourse on the meaning of Hellenism in late

[37] For an overview of the importance of the *convivium* in the Roman period, see Dunbabin 2003.

[38] For example the best-known historical relief panels from Rome: the Triumph of Titus and Vespasian on the Arch of Trajan and the Triumph of Marcus Aurelius from an unknown Aurelian monument, now in the Capitoline Museum.

[39] Also popular in early Christian contexts, especially the catacombs of Rome where Orpheus is likened to Christ, eg., the painted *arcosolium* from the Catacombs of Peter and Marcellinus, Deckers 1987, vol. 2 Taf. 66 nr. 79.

antiquity tends to argue the former, but there is evidence at Amheida to suggest, surprisingly, the latter[40]. In a room originally built adjacent to the house and at some time in the 4th century connected to it (Room 15, Building 5), a dipinto was found in 2006 which conclusively affirms the high level of literacy presence in the oasis at the time the paintings were executed[41]. This text, arrayed in columns translates as Greek elegiac couplets, has been interpreted (because of the extensive lectional signs provided) as a teacher's whiteboard; there is evidence that parts of the plaster had been wiped clean in antiquity and re-written. The poems themselves are addressed by the teacher to his students and reference the Muses, Hercules and Hermes etc., and are not, in fact, the only poetry found at Dakhleh[42]. In spite of the remoteness of the oasis, it therefore seems that Graeco-Roman *paideia* was still alive and well there in the 4th century, which further suggests that the complex scenes of myth and Graeco-Roman civic life decorating Room 1 are by no means devoid of substantial literary references. Instead, they served for the patron of the house as a means of fashioning a well-calculated public identity centred on the ideals of wealth and Hellenism.

From this brief description of the format and programmatic content of Room 1's paintings, it is clear that Amheida's painted villa represents a rich repository of information about life and culture in the late-antique oasis. The approaches one can utilize to interpret these images are manifold, though a full accounting of these methods is beyond the scope of this paper. But in conclusion let me at least offer just a few summary remarks about the paintings in relation to the themes of this colloquium volume. In truth, it is not easy to situate the paintings from Amheida in the context of a local or a period style. Whereas, as noted above, functionally these paintings are evidence of diachronic as well as synchronic continuities in terms of practice among wealthy elites throughout the Empire, compositionally and stylistically they are more exceptional.

The unconventional wall system has already been described above, but a few words must also be said about the style of the figural imagery. At first glance the figures look canonically Graeco-Roman, in that certain artistic conventions have been employed in rendering the bodies naturalistically. For example colour is used to create the illusion of volume through modulation of value and hue. Furthermore the figures exhibit lively facial expressions and gestures, and their poses convey dynamic movement rather than controlled action or hieratic majesty (as is more common with Egyptian or Early Christian conventions). However, in the execution of the paintings, an idiosyncratic hand can be identified, one more concerned with the expressive and vigorous application of paint, than with producing symmetrical and proportional figures. Indeed, the artist(s?) of Room 1's figural scenes seems intent on cramming as much information into the visual frame as possible, with little attention to compositional *equilibrium*. Most of the narrative action takes place within unbalanced stylized landscapes and stage-like architectural settings rather than illusionistically rendered spaces. The sheer variety of figures found within a single room, several dozen at least, is also very unusual. The overall effect of the Amheida paintings' style is therefore whimsical, unusual and ultimately pleasing to the eye, but it is a style that lacks immediately recognizable contemporary and/or local parallels[43].

On the other hand, some of the geometric motifs, especially those in the auxiliary Rooms 11 and 14 resemble paintings from a house in Amheida's neighbour in the oasis, Kellis, which may suggest a local workshop (Abb. 10), although it should be noted that the Kellis paintings have been dated, on present evidence, to the 2nd century AD rather than the 4th[44]. Can we legitimately suggest that a local workshop specializing in colourful mosaic carpet-like motifs survived for more than a century based on two houses? The resemblance between decorative motifs found at both towns may simply mean that people's tastes didn't change that much over time. In reality the patterns found at Amheida and Kellis are rather ubiquitous, both diachronically as well as synchronically[45]. One finds similar patterns in mosaics as well as textiles all over the Empire after the 2nd century AD. Therefore, it is not perhaps productive to ascribe much meaning to this

[40] For an overview of the issue see Bowersock 1990.

[41] Cribiore *et al.* 2008; Davoli – Cribiore 2010.

[42] Bagnall *et al.* 2006, 26.

[43] Compare perhaps the fluid style of some painted fragments from Alexandria cited in Hanfmann 1992, 242–255; Whitehouse 2010, 1024.

[44] Hope – Whitehouse 2006, 324, color pl. 4; 326 color pl. 9.

[45] Mols – Moormann 2010.

wide dissemination of geometric forms other than to say that any formal resemblances between mosaic patterns and wall-painting patterns from Kellis and Amheida indicate that the oasis of Dakhleh was less isolated than its location suggests, and that the vast trade networks of the Roman Empire were still alive and functioning in the 4th century.

How then do we understand the less common figural scenes in relation to the mosaic-like geometric motifs of Room 1's lower registers? The most logical scenario for the execution of these paintings is that there was a division of labour between pattern-painters and figure-painters and the decorators were itinerant, moving from population centre to population centre, and maybe even working in between media. But there is simply not enough evidence to map this process at the moment.

Future investigations of the Amheida paintings will certainly delve more deeply into comparative studies than the space of this paper allows. Non-domestic contexts like the painted tombs of the western oases will likely provide a corpus of useful material, since there is currently very little other evidence in Egypt for figural painting outside of the funerary realm[46]. It will also be fruitful to survey other media when looking for specific stylistic and iconographical trends at Amheida. In addition to mosaic parallels already noted, similar mythological scenes can be found on late antique textiles and painted glass[47]. Moreover, the lively but quite summary narrative formats of Room 1's figural registers recall more the style of illustrated manuscripts, several of which survive from Egypt[48]. Though such comparative evidence is itself fragmentary, considered together, these media indicate a sophisticated and complex visual culture at play in the 4th century oasis.

Bibliographie

Bagnall – Ruffini 2004 — R. Bagnall – G. Ruffini, Civic life in fourth century Trimithis. Two ostraca from the 2004 excavations, ZPE 149, 2004, 143–154.

Bagnall *et al.* 2006 — R. Bagnall – P. Davoli – O. Kaper – H. Whitehouse, Roman Amheida. Excavating a Town in Egypt's Dakhleh Oasis, Minerva 17, 2006, 26–29.

Barbet 2005 — A. Barbet, Zeugma II. Peintures murales romaines, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).

Bergmann 1994 — B. Bergmann, The Roman House as Memory Theater. The House of the Tragic Poet in Pompei, The Art Bulletin 76, 2, June 1994, 225–256.

Bowersock 1990 — G. W. Bowersock, Hellenism in Late Antiquity (Ann Arbor 1990).

Bowersock 2006 — G. W. Bowersock, Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam (Cambridge 2006).

Brenk 1995 — B. Brenk, Microstoria sotto la Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. La cristianizzazione di una casa privata, RIA 18, 1995, 169–205.

Carandini *et al.* 1982 — A. Carandini – A. Ricci – M. De Vos – M. Medri, Filosofiana, the Villa of Piazza Armerina. The Image of a Roman Aristocrat at the Time of Constantine (Palermo 1982).

Clarke 1991 — J. R. Clarke, Houses of Roman Italy 100 B.C.–A.D. 240. Ritual, Space and Decoration (Berkeley 1991).

Clarke 2006 — J. R. Clarke, Art in the Lives of ordinary Romans. Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315 (Berkeley 2003).

Cribiore *et al.* 2008 — R. Cribiore – P. Davoli – D. Ratzan, A Teacher's Dipinto from Trimithis (Dakhleh Oasis), JRA 21, 2008, 170–191.

Davoli – Cribiore 2010 — P. Davoli – R. Cribiore, Una scuola di greco del IV secolo d.C. a Trimithis (oasi di Dakhla, Egitto), AeR, 2010, 73–87.

Deckers 1987 — J. G. Deckers, Die Katakombe „SS. Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien, Roma sotterranea cristiana 6 (Cittá del Vaticano 1987).

Dorigo 1971 — W. Dorigo, Late Roman Painting (London 1971).

[46] For example, Whitehouse 1998.

[47] Hope – Whitehouse 2003, 302–304; Hill – Nenna 2003, 88–92.

[48] Surveyed in Weitzmann 1977.

Dunbabin 1999 K. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World (New York 1999).
Dunbabin 2003 K. Dunbabin, The Roman Banquet. Images of Conviviality (New York 2003).
Ellis 1991 S. Ellis, Power, architecture and decor. How the late Roman aristocrat appeared to his guests, in: E. K. Gazda (ed.), Roman art in the private sphere. New Perspectives on the architecture and decor of the Domus, Villa, and Insula (Ann Arbor 1991) 117–134.
Hanfmann 1992 G. M. A. Hanfmann, New Fragments of Alexandrian Wall Painting, in: A. Adriani – N. Bonacasa – G. Barone, Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani, Studi e materiali 4–6 (Roma 1992).
Hill – Nenna 2003 M. Hill – M.-D. Nenna, Glass from Ain et-Turba and Bagawat Necropolis in the Kharga Oasis, Egypt, in: D. Foy – M.-D. Nenna, Échanges et commerce du verre dans le monde antique. Actes du quatrième colloque de l’Association Française pour l’Archéologie du Verre, Monographies instrumentum 24 (Montagnac 2003) 88–92.
Hope – Whitehouse 2003 C. Hope – H. Whitehouse, The Gladiator Jug from Ismant el-Kharab, in: C. Hope – G. E. Bowen (eds.), The Oasis Papers 3. Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project, Monograph 14 (Oxford 2003) 291–310.
Hope – Whitehouse 2006 C. Hope – H. Whitehouse, A painted residence at Ismant el-Kharab (Kellis) in the Dakhleh Oasis, JRA 19, 2006, 312–328.
Joyce 1991 H. Joyce, The Decoration of walls, ceilings and floors in Italy in the second and third centuries AD, Archeologica 17 (Rome 1981).
Kiss 2006 Z. Kiss, Deux peintures murales de Marina el-Alamein, BIFAO 106, 2006, 163–170.
Leahy 1980 L. M. Leahy, Dakhleh Oasis Project – The Roman Wall Paintings from Amheida, Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities 10, 1980, 331–378.
Liedtke 2003 C. Liedtke, Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts in Italien (Berlin 2003).
Mielsch 1976 H. Mielsch, Il Perseo ed Andromeda da via del Teatro di Marcello (Tor de’Specchi), in: Affreschi Romani dalle Raccolte dell’Antiquarium Comunale. Roma, Palazzo Braschi, March 1976 (Roma 1976) 53–57.
Mielsch 2001 H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).
Mills 1980 A. J. Mills, Lively Paintings. Roman Frescoes in the Dakhleh Oasis, Rotunda 13, 1980, 18–25.
Mols – Moormann 2010 S. T. A. M. Mols – E. M. Moormann, L’edificio romano sotto S. Maria Maggiore a Roma e le sue pitture. Proposta per una nuova lettura, RM 116, 2010, 469–506.
Nenna 2003 M.-D. Nenna, Verreries de luxe de l’antiquité tardive découvertes à Douch, Oasis de Kharga, Egypte, in: D. Foy – M.-D. Nenna, Échanges et commerce du verre dans le monde antique. Actes du quatrième Colloque de l’Association Française pour l’Archéologie du Verre, Monographies instrumentum 24 (Montagnac 2003) 93–97.
Parlasca 1959 K. Parlasca, Herakles-Harpokrates und Horos auf den Krokodilen. Zu einem Torso aus El Hibe in Heidelberg, Akten des 24. internationalen Orientalisten-Kongress München 28. August bis 4. September 1957, 1959, 71–74.
Schulz 2010 D. Schulz, De Villa van Serenus. Een reconstructie, Monumenten 31/6, 2010.
Schulz 2011 D. Schulz, Die neue Villa des Serenus. Rekonstruktionsarbeiten in der Wüste, AW 2, 2011, 20–23.
Stewart 2008 P. Stewart, The Social History of Roman Art (New York 2008).
Thurston 2004 H. Thurston, Secrets of the Sand. The Revelation of Egypt’s Everlasting Oasis (New York, 2004).
Wallace-Hadrill 1994 A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (Princeton 1994).
Weitzmann 1977 K. Weitzmann, Late Antique and Early Christian Book Illumination (New York 1977).
Whitehouse 1998 H. Whitehouse, Roman in Life, Egyptian in Death. The Painted Tomb of Petosiris in the Dakhleh Oasis, in: O. E. Kaper (ed.), Life on the Fringe. Living in the southern Eyptian desert during the Roman and early-Byzantine periods, proceedings of a colloquium held on the occasion of the 25th anniversary of the Netherlands Institute for Archaeology and Arabic Studies in Cairo 9–12 December 1996, Contributions by the Nederlands-Vlaams institute in Cairo 2 = CNWS publications 71 (Leiden 1998) 253–270.
Whitehouse 2010 H. Whitehouse, Mosaics and Painting in Greco-Roman Egypt, in: A. B. Lloyd (ed.), Companion to Ancient Egypt, part II. Historical narratives, Blackwell companions to the ancient world, Ancient history (Malden 2010).
Zanker 1998 P. Zanker, Pompeii. Public and Private Life (Cambridge 1998).
Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Plan of Dakhleh Oasis (after R. Bagnall and D. Rathbone)
Abb. 2: Axonometric drawing of B1, Area 2.1 (after N. Warner)
Abb. 3: Plan and section of House B1, Area 2.1 (after N. Warner)
Abb. 4: B1, R1, northeast corner
Abb. 5: R1, north wall, west side, Perseus and Andromeda, circa 1979. Note the lower figural register of this section of wall has yet to be fully unearthed (Photo by P. Sheldrick)
Abb. 6: R1, north wall, east side, Odysseus, Eurykleia and Penelope
Abb. 7: R1, east wall, detail of Polis and procession of Gods
Abb. 8: Fragments from R1, east wall, Satyr and Nymph
Abb. 9: R1, west wall, south end, *convivium* scene
Abb. 10: B1, R11, detail of interlocking circle motif also found at Kellis

Susanna McFadden
Fordham University – Lincoln Center Campus
New York, NY 10023
sumcfadden@fordham.edu

Silvia Rozenberg

Figurative Paintings in Herodium: New Discoveries

(Taf. CXXVIII–CXXX, Abb. 1–10)

Abstract

I Palazzi di Erode nella zona d'Israele erano riccamente decorati con pitture di Secondo e d'inizio Terzo Stile Pompeiano. L'alta qualità del lavoro negli affreschi, la preparazione delle pareti e dei colori secondo la tecnica romana, e l'uso dei colori importati suggeriscono che artigiani qualificati, probabilmente provenienti da Roma, abbiano lavorato direttamente in questi palazzi. Gli aspetti stilistici e compositivi e la fine fattura di alcune delle decorazioni ci permettono di ipotizzare la presenza di artigiani che si sono formati nelle province occidentali del mondo romano, forse addirittura legate alla "bottega colta" al servizio di Augusto e Agrippa. Infatti, le decorazioni delle sale ufficiali nei palazzi di Erode hanno caratteristiche tipologiche e stilistiche simili a quelle usate nelle case imperiali.

L'adozione di chiare modalità di decorazione romana solleva numerosi interrogativi. Ad operare è stata la squadra di decoratori costituita da artigiani locali e immigrati? Possiamo riconoscere le caratteristiche di una sola concezione decorativa, o il lavoro di una squadra specifica di decoratori, in base all'analisi dei motivi individuali, la loro ripetizione o combinazione, gli schemi decorativi, o la peculiarità di esecuzione? La similarità dei sistemi decorativi potrebbe suggerire che le camere decorate nello stesso modo avevano una funzione simile, oppure sono stati il prodotto di una bottega specifica? Se i decoratori dei palazzi di Erode avevano familiarità con esempi originali del Secondo e dell'inizio del Terzo Stile, o almeno con i loro elementi caratteristici, perché non hanno imitato una delle loro caratteristiche più appariscenti, e cioè, l'uso di motivi figurativi? L'assenza di tali temi è da attribuire all'arretratezza dell'arte provinciale rispetto a quella della metropoli, o la conseguenza dell'assenza di pittori figurativi (*pictores imaginari*) tra le squadre responsabili alla decorazione dei palazzi in quel momento? I nuovi dipinti con raffigurazioni di paesaggi sacri scoperti in un piccolo teatro, adiacente al palazzo di Erode a Herodium gettano nuova luce su questo problema e forniscono una migliore comprensione dell'arte erodiana nel primo periodo romano.

Many of the palaces and fortresses built by Herod in the Land of Israel were embellished with frescoes, all relatively well preserved. The palaces at Cypros[1], Herodium[2], Masada[3] and Jericho[4] yielded both fresco fragments and decorated walls *in situ*. Most of them feature the Second Pompeian Style, the architectonic style of decoration common in the Roman world at that time. In comparison, the distinctive decoration of the Third Herodian Palace at Jericho – with fragments resembling examples of the early Third Style – indicates the presence of a different group of artists, a fact already discussed in previous publications[5].

The stylistic and compositional aspects of wall paintings and their fine workmanship at Jericho[6] allow us to assume the presence of artisans who were trained in the western provinces of the Roman world, perhaps even connected with the "bottega colta" in the service of Augustus and Marcus Agrippa. Moreover, the similarity to the decoration of the imperial houses finds expression in all aspects: composition and colour

[1] Netzer – Laureys-Chachy 2004, 233–280; Rozenberg 2008, 337–343.
[2] Corbo 1989; Rozenberg 2008, 355–364.
[3] Foerster 1995; Rozenberg 2008, 343–355.
[4] Rozenberg 2008.
[5] Rozenberg 2007, 193–201; Rozenberg 2008, 462–464.
[6] As, for example, the diversity of decorative schemes, the high quality of the work, the preparation of the walls and colours according to Roman precepts, the use of imported colours painted in complex techniques, and the ornamental motifs.

schemes, style, ornamental models, and even artistic and technical qualities[7]. Adherence to the Western ways of decoration was the dominant trait, and the artisans seem to have been exposed to local traditions only to a limited extent. Although there was a long tradition of wall painting in the Land of Israel and local workshops or teams that could do the work probably existed there, it is logical to assume that Herod preferred to have his palace decorated by Roman artists in the new styles in fashion in Rome. The presence of foreign workers is also evident in the *opus reticulatum* building and in the layout of the Jericho palace gardens[8].

If we consider the organizational aspect of the wall painter's craft in the Roman world[9], it seems logical to assume that detailed planning of the decoration of the different palaces was agreed upon between the patron who ordered the work and the artists who were supposed to execute it, and that the final appearance of the rooms was also planned beforehand. Furthermore, the use of a true fresco technique almost certainly forced painters to coordinate their working schedule with the plasterers who applied the final stucco layers on the walls. Plastering and painting were probably inseparable processes carried out by the same team of workmen, so the team probably included plasterers (*tectori*) who prepared the walls for painting and painters who decorated them. Usually among the painters, there was a principal painter in control of the general decoration program, a painter or artist specializing in figurative subjects (*pictor imaginarius*), and a less specialized artist (*pictor parietarius*) who was in charge of the surrounding decoration[10].

It is difficult to assert how many artists worked on the Jericho palace, and how the team functioned. The absence of figurative designs indicates that most of the work was executed by simple wall painters (*pictori parietari*), with the background and ornamental designs probably composed according to pattern books, which contained a wide choice of decorative motifs. The team would probably have included a plasterer who prepared the stucco moldings and finished the plaster work on the ceilings and the upper parts of the wall.

The clear adoption of the Roman methods of decoration raises an important question. If the decorators of Herodian palaces were familiar with original examples of the Second and early Third Styles, why did they not imitate one of their most eminent features, the use of figurative motifs? Figurative motifs and landscapes were an important part of the decoration in imperial houses. The absence of such themes can be attributed to the unsophisticated provincial art in comparison to the metropolis or to the absence of figurative painters (*pictores imaginari*) among the ornamental painters responsible for the decoration of the palaces, as claimed by A. Barbet in regard to the wall paintings at Glanum[11]. On the other hand, the developed painting of architectonic elements and perhaps, too, the appearance of more complicated perspectival prospects attest to the artists' familiarity with full-scale, elaborate compositions. As claimed in previous publications[12], if Herod allowed himself to bring in artisans who had mastered the new techniques of construction and decoration, they could also have imitated the most complicated forms of decoration. The fact that he refrained from using these figurative elements must have been a rational choice in accordance with the Jewish injunction against figurative representation[13], and not the result of the absence of a *pictor imaginarius* at the time. Without the existence of figurative paintings amongst the Herodian examples it was difficult to corroborate this claim, but lately the existence of a *pictor imaginarius* capable of creating figurative scenes and landscapes, was reinforced by the last wall paintings discovered at Herodium. In 2006–2007 E. Netzer and his team found the lower part of Herod's mausoleum on the hill's northeastern slope of Herodium, close to the remains of the monumental stairway described by Josephus (Abb. 1)[14]. The original tomb was built in the local Hellenistic-Roman style, it was close to 25 m in height and contained three superimposed rooms[15]. In 2008 the remains of a small, royal theatre were found to the west of the mausoleum and the monumental

[7] Rozenberg 1997a, 63–74; Porat – Ilani 1998; Rozenberg 2008, 273 f. 425–464; Edwards *et al.* 1999.
[8] Netzer 2001, 2006, 256 fig. 386.
[9] Allison 1989; Allison 1991; Andersen 1985.
[10] Pliny, NH XXXV, 7.19.
[11] Barbet 1974, 60 f.
[12] Rozenberg 1997b, 283–285. 415–416; Rozenberg 2007, 200.
[13] "Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of anything..." Ex 20, 4 f.
[14] Josephus, Antiquites 15.324; and Wars 1.420; Netzer 2010, fig. 4–5. 26.
[15] Netzer 2010, fig. 7.

stairway[16]. The theatre, partly cut into the bedrock and partly built with local ashlars, consisted of a semicircular *cavea* and *orchestra*, a rectangular stage structure, and narrow *paradoi* (entrance corridors) between the latter and the *cavea*. The ashlar blocks were coated with simple white lime plaster but the decorated architectural elements (column drums, Attic bases, Doric and Corinthian capitals and pedestals), some still covered with painted plaster (in alabaster imitation patterns) and even gold, give an inkling of the lavishness of the stage[17]. Above the *summa cavea* was a broad passage (2,4 m wide) which probably included a colonnade[18], leading to a group of rooms and connecting them to the upper part of the seating area.

Some of those rooms were undecorated, whereas others had a minimal, stucco decoration. However, the central, largest, and most magnificent room of all (measuring 8 x 7 m in size with a height of ca. 6 m) was fully open to the north, towards the *cavea* and the stage. This private hall, called by the excavators 'the royal box', probably served Herod and his close friends during the theatre activities.

The western, southern and eastern walls of the royal box were finely adorned with wall paintings and stucco decorations of exceptional quality (Abb. 2) in two different layers (Abb. 3)[19]. The lower layer painted in the fresco technique[20] was at some time partly repainted in secco (on a dry surface rather than a wet one). The walls of the upper layer were vertically divided into three or four sections by pilasters with Corinthian stucco capitals, situated on top of tall pedestals painted in orange. The background of the Corinthian capitals was also painted in orange, with the stucco acanthus leaves projecting in white. The pilasters were framed with a stuccoed projecting profile. The flat white area inside the profile was bordered by light blue and orange frames painted in secco and in its center was a stucco floral decoration (Abb. 4). The wall area between these pilasters was divided horizontally into three sections. The bottom part, 1,85 m high, included a 35 cm black socle and vertical alternating panels in orange and purple-red belonging to a high *dado* area. Above it, the walls (up to ca. 5 m above the floor) were left white, but featured a series of *pinakes*[21] imitating real three-dimensional wooden panel paintings hung on the walls, each measuring ca. 70 x 50 cm (Abb. 5). Above the *pinakes* were painted strings (held by a nail), and to the sides were folded, painted shutters, held by two painted iron hooks, both emphasizing the place of the pictures on the upper part of the white wall. *Pinakes* with folded shutters are known from the time of the Second Pompeian Style in Italy[22], and the closest parallels for the shutters shape with its closing elements come from Late Second and Third Pompeian Styles examples dateable between 20 and 10 BC[23]. In contrast to the typical *pinakes* that mostly depict still-life or theatrical scenes emphasizing their disconnection from the wall, the Herodium *pinakes* display a series of painted illusionistic windows portraying views of various naturalistic landscapes[24]. The latter includes scenes of the countryside with trees, animals, and even human beings (reminiscent of the sacred Augustan landscapes)[25], a Nilotic scene with a crocodile (Abb. 5), and a nautical one featuring a ship, its sails billowing in the wind (Abb. 6)[26]. Only a few of the original nine scenes have survived; some are still *in situ*, some are badly preserved, and others are being restored from the many fallen fragments retrieved from the debris in the room (Abb. 7). For the people sitting in the room it was virtually possible to see the outside

[16] Netzer 2010, fig. 17–18.

[17] Netzer 2010, fig. 19–20.

[18] *Porticus in summa cavea*.

[19] Conservation of the theatre's royal box is being financed and conducted by the Laboratory of the Israel Museum, Jerusalem.

[20] This lower layer can partly be seen below the upper layer in places where the latter is damaged.

[21] *pinax* [πίναξ], plural *pinakes* [πίνακες], see Gasser 1982; Posautz 1997.

[22] As in the Villa of the Mysteries (Maiuri 1931, fig. 68; Posautz 1997, 5–8 fig. 1), the House of the Crytoportico (Spinazzola 1953, fig. 578 pl. 30B; Posautz 1997, 38–45 fig. 20–25), and the House of the Centenary (De Vos 1980, pl. LVII; Posautz 1997, 67) in Pompeii, the Villa at Boscoreale (Curtius 1929, fig. 77; Lehmann 1953, pl. 8; Posautz 1997, 21–27 fig. 12–13); the House of Livia (Rizzo 1936a, fig. 14. 23 pl. A; Posautz 1997, 53–57 fig. 32), and the villa under the Farnesina in Rome (Bragantini – De Vos 1982, fig. 40. 51. 172; Sanzi di Mino 1998, fig.117. 119; Posautz 1997, 58–62 fig. 39–41).

[23] Pappalardo 1985, fig. 15; Posautz 1997, 67 f. fig. 32.

[24] A few *pinakes* were decorated with sacral landscape depictions, as *e.g.* the *pinakes* in Room 15, at the Villa of *Poppaea* in Oplontis (Posautz 1997, fig. 15), and *oecus* 12 in the House of *M. Caesius Blandus* in Pompeii (Posautz 1997, Kat. 9/1) but landscape depictions were an infrequent subject.

[25] Silberberg-Peirce 1980; Leach 1988, 197–199.

[26] See a similar boat with sails blown up by the wind in a wall painting fragment with a fishing scene from Sirmione, Grotte di Catullo, Third Style, 1st century AD (Baldessarre *et al.* 2002, 189).

world, perceived as an illusionistic picture through the painted openings. Glimpses of landscapes and architecture as if seen through a window or illusionistic openings in the walls became common also in examples of the Second and Third Pompeian Styles, as in the House of the Cryptoportico at Pompeii, the Villa at Boscoreale, or the Villa of *Poppaea* in Oplontis[27]. In fact, landscapes depicted in their own right, as an independent subject of the wall painting repertoire, as for example at the villa under the Farnesina in Rome, became common during the Augustan period[28]. It seems that in the Herodium Royal Hall the artists combined two different common traits of the Late Second Pompeian style, the use of *pinakes*, or pictures hanging on the walls on the one hand, with that of a window opening or a prospect landscape on the other. The best preserved *pinax*/window at Herodium, depicted realistically with its wooden shutters folded to the sides, opened onto the vista of a sacred landscape, with animals, a rustic shrine and a faun (Abb. 8–9). In composition and style the high quality work is close to the landscape in a white background small panel in Corridor F at the villa under the Farnesina in Rome[29]. Clearly the Herodium painting was the work of a *pictor imaginarius* with formal training and practice, of the kind that was uncommon among local painters. The logical conclusion is that it was important for Herod (who did not dare to decorate the public buildings and palaces of his kingdom with subjects that were prohibited by the Jewish religion, but allowed himself to do that in his more private structures), to have a painter in the foreign workshop team working at his palaces who was able to depict landscapes and figurative subjects.

Indeed, the high quality skilled figurative decoration of the royal box is exceptional, and it is firmly rooted in Roman wall painting prototypes. However, the seemingly unrelated selection of landscapes adorning the *pinakes* raises some more questions. The choice of subjects could have been unintentional, only related to the wish of expanding the small room through a series of illusionistic paintings which simply displayed extensive landscapes without any relationship between them. On the other hand, the idea of a *pinacotheca*, or room arranged as a showcase for the display of art objects and framed pictures is known in Augustan times[30]. In Herodium, the framed pictures, simulating a *pinacotheca* could have been a vehicle for propaganda and their subjects could have had a broader significance, indicating Herod's wish to use the royal box hall decoration as a public statement of sympathy with *Augustus*' rule. Sacred landscapes, as that appearing in one of the *pinakes*/windows, were an important subject at the time of Augustus, as for example in the Room of the Masks at Augustus' House in the Palatine, the House of Livia, and the villa under the Farnesina[31]. On the other hand, Nilotic landscape images were already popular in the Roman world from the second century BC[32], and Egyptian and Egyptianizing subjects became notably popular in Rome and Italy in the last three decades of the 1st century BC[33], when, with the conquest of Egypt[34], the contacts between Roman and Egyptian cultures intensified. Egyptian motifs acquired a new meaning as victory symbols referring to *Actium*, and became common in wall paintings, as in room 15 (the cubiculo superior) at the House of Augustus on the Palatine and at the *Aula Isiaca*[35] at Rome. So, it is even possible that the Herodium Nilotic landscapes (and the marine scene) have a broader symbolic significance reflecting Augustus' victory at *Actium*, and perhaps even the *saeculum aureum*, the start of Octavian's golden age with the victory over Egypt[36].

---

[27] Spinazzola 1953, fig. 536; Lehmann 1953, pl. 18. 21; De Franciscis 1975, fig. 23–27; see also Peters 1963, 7–19; 68–72.

[28] Ling 1991, 142–146.

[29] Sanzi di Mino 1988, fig. 138.

[30] As for example in the houses of Livia and Augustus on the Palatine, see Leach 2004, 133 f.

[31] Carettoni 1983, pl. B–C; Iacopi 2008, 22 f.; Rizzo 1936 a, fig. 37, pl. 5–11; Sanzi di Mino 1988, fig. 52–57. 102–103. 138–141. 143–147.

[32] As for example in the Palestrina mosaic, see De Vos 1980, 77; Versluys 2002, 26 f.; recently Meyboom 1995, 96–107, suggested the existence of a traditional Egyptian genre of Nilotic landscapes from the early Ptolemaic period onwards.

[33] See De Vos 1980, 60–64; and also the Third Style paintings at the House of Centenary in Pompeii (IX 8,6) (De Vos 1980, pl. LVII, fig. 7–24. 26), and those in the *tablinum* at the Villa of the Mysteries in Pompeii (De Vos 1980, 12, pls. B–D), including a crocodile, similar to the one in Herodium.

[34] 'In 30 BC Egypt was added to the Empire as an imperial province, … Octavian appointed as his replacement a *praefectus Aegypti*, whom he chose from the order of the *equites*; senators were anyway not allowed to travel and stay in Egypt without permission. So, this important economical and political power remained securely in the hands of the imperial dynasty' (quote from Versluys 2002, 6); see also Versluys 2002, 14.

[35] Carettoni 1983, pl. 19–21; Rizzo 1936b, 32–37 fig. 4–5. 26–28, pl. A–C; Iacopi 1997, 4. 10–12. 16–18. 24 f.

[36] Versluys 2002, 72.

In addition to the uncommon paintings of this exceptional room at Herodium, the white wall area with the *pinakes*/windows is topped by an entablature with excellent stucco decorations (*cymatium* mouldings, a frieze featuring a floral scroll, and a console cornice) in an Augustan style (Abb. 10)[37]. In this case too, the quality of the paintings, the stucco and the close parallels in Italy, point to the Roman origin of the artists. Since the decoration is close to Late Second and early Third Pompeian Style examples, it seems reasonable to assume that the construction of the theatre might be linked to Marcus Agrippa's visit to Judea, and Herodium, in 15 BC. Later on, close to Herod's death, the whole theatre was intentionally dismantled prior to the creation of the artificial conical-shaped hill, when the original northeastern side of the hill was re-shaped. As a result the remains of the theatre complex were covered by building debris and a fill which preserved them, allowing the excavators to find the original exceptional decoration of an outstanding *pictor imaginarius*.

Bibliographie

Allison 1989 — P. Allison, Painter-Workshops in Pompeii. A Reply, Boreas 12, 1989, 111–118.

Allison 1991 — P. Allison, Workshops and Patternbooks, 4. Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei Köln 20–23. September 1989, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, 1991, 79–84.

Andersen 1985 — F. G. Andersen, Pompeian Painting. Some Practical Aspects of Creation, AnalRom 14, 1985, 113–128.

Baldassarre *et al*. 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milan 2002).

Barbet 1974 — A. Barbet, Recueil général des peintures murales de la Gaul I. Province de Narbonnaise – 1. Glanum, Gallia suppl. 27 (Paris 1974).

Bragantini – De Vos 1982 — I. Bragantini – M. De Vos, Museo Nazionale Romano. Le pitture Vol. II.1. Le decorazioni della Villa Romana della Farnesina (Rome 1982).

Carettoni 1983 — G. Carettoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin (Mainz 1983).

Corbo 1989 — V. Corbo, Herodion. Gli edifici della Reggia-Fortezza, Colletio maior 20 (Jerusalem 1989).

Curtius 1929 — L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (Leipzig 1929).

De Franciscis 1975 — A. De Franciscis, The Pompeian Wall Paintings in the Roman Villa of Oplontis (Recklinghausen 1975).

De Vos 1980 — M. De Vos, L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperial, EPRO 84 (Leiden 1980).

Edwards *et al*. 1999 — H. G. M. Edwards – D. W. Farwell – S. Rozenberg, Raman Spectroscopic Study of Red Pigment and Fresco Fragments from King Herod's Palace at Jericho, Journal of Raman Spectroscopy 30, 1999, 361–366.

Foerster 1995 — G. Foerster, Art and Architecture. Masada Vol. V. The Y. Yadin Excavations 1963–1965, Final Reports (Jerusalem 1995).

Gasser 1982 — A. Gasser, Die Klapptürbilder in der pompejanischen Wandmalerei (Ph.D. Diss. Vienna University 1982).

Iacopi 1997 — I. Iacopi, La decorazione pittorica dell'Aula Isiaca (Milan 1997).

Iacopi 2008 — I. Iacopi, The House of Augustus. Wall Paintings (Rome 2008).

Josephus, Jewish Antiquities — Josephus, Jewish Antiquities. Loeb Classical Library, 6 Vols., trans. by H. St. J. Thackeray – R. Marcus – A. Wikren – L. Feldman (Cambridge 1930–1965).

Josephus, The Jewish War — Josephus, The Jewish War. Loeb Classical Library, 2 Vols., trans. by H. St. J. Thackeray (Cambridge 1926–1928).

Leach 1988 — E. W. Leach, The Rhetoric of Space, Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome (Princeton 1988).

Leach 2004 — E. W. Leach, The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples (Cambridge 2004).

Lehmann 1953 — P. W. Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art (Cambridge 1953).

Ling 1991 — R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Maiuri 1931 — A. Maiuri, La Villa dei Misteri, 2 Vols. (Rome 1931).

Meyboom 1995 — P. G. P. Meyboom, The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy, EPRO 121 (Leiden 1995).

Netzer 2001 — E. Netzer, Hasmonean and Herodian Palaces at Jericho. Final Reports of the 1973–1987 Excavations, Vol. I. Stratigraphy and Architecture (Jerusalem 2001).

[37] Sanzi di Mino 1988, fig. 98. 135; Iacopi 2008, 50.

Netzer 2006 E. Netzer, The Architecture of Herod, the Great Builder (Tübingen 2006).
Netzer *et al.* 2010 E. Netzer – Y. Kalman – R. Porath – R. Chachy-Laureys, Preliminary Report on Herod's mausoleum and theatre with a royal box at Herodium, JRA 23, 2010, 84–109.
Netzer – Laureys-Chachy 2004 E. Netzer – R. Laureys-Chachy, Hasmonean and Herodian Palaces at Jericho, Final Reports of the 1973–1987 Excavations, Vol. II. Stratigraphy and Architecture (Jerusalem 2004).
Pappalardo 1985 U. Pappalardo, Die 'Villa Imperiale' in Pompeji, AW 16/4, 1985, 3–15.
Peters 1963 W. J. Th. Peters, Landscape in Romano-Campanian mural painting (Assen 1963).
Pliny the Elder Pliny the Elder, Natural History, Books XXXIII–XXXV, trans. by H. Rackham, Loeb Classical Library, Vol. 9 (Cambridge 1952).
Porat – Ilani 1998 N. Porat – S. Ilani, A Roman Period Palette. Composition of Pigments from King Herod's Palaces in Jericho and Massada, Israel, Israel Journal of Earth Sciences 47, 1998, 75–85.
Posautz 1997 A. Posautz, Klapptafelbilder. Neue Beobachtungen zu einem Phänomen der römisch-kampanischen Wandmalerei (Diss. Univ. Graz 1997).
Rizzo 1936a G. E. Rizzo, Le pitture della "Casa di Livia" (Palatino), MonPitt III (Rome 1936).
Rizzo 1936b G. E. Rizzo, Le pitture dell'Aula Isiaca di Caligola (Palatino), MonPitt II (Rome 1936).
Rozenberg 1997a S. Rozenberg, Pigments and Fresco Fragments from Herod's Palace at Jericho, in: H. Béarat – M. Fuchs – Maggetti – D. Paunier (eds.), Roman Wall Painting, Materials, Techniques, Analysis and Conservation, Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7–9 March 1996 (Fribourg 1997) 63–74.
Rozenberg 1997b S. Rozenberg, The Absence of Figurative Motifs in Herodian Wall Painting, in: D. Scagliarini Corlàita (ed.), I Temi Figurativi nella Pittura Parietale Antica (IV sec. a.C.–IV sec. d.C), Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 2.–23.9.1995, Studi e scavi 5 (Bologna 1995) 283–285. 415–416.
Rozenberg 2007 S. Rozenberg, Domestic Wall Paintings of the Hellenistic and Herodian Periods in the Ancient Land of Israel, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 eptiembre 2004, (Calatayud 2007) 193–201.
Rozenberg 2008 S. Rozenberg, Hasmonean and Herodian Palaces at Jericho, Final Reports of the 1973–1987 Excavations Vol. IV. The Decoration of Herod's Third Palace at Jericho (Jerusalem 2008).
Sanzi Di Mino 1998 M. Sanzi Di Mino, La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme (Milan 1998).
Silberberg-Peirce 1980 S. Silberberg-Peirce, Politics and Private Imagery. The Sacral-idyllic Landscapes, Augustan Art, Art History 3, 1980, 241–251.
Spinazzola 1953 V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923) 2 Vols (Rome 1953).
Versluys 2002 M. J. Versluys, Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt (Leiden 2002).

Abbildungen

Abb. 1: Aerial view of Herodium (Photo by G. Laron)
Abb. 2: The painted walls of the Theatre's Royal box, Herodium (Photo by G. Laron)
Abb. 3: Superimposed layers on the east wall of the Theatre's Royal box, Herodium (Photo by G. Laron)
Abb. 4: A pilaster on the east wall of the Theatre's Royal box, Herodium (Photo by G. Laron)
Abb. 5: *Pinax* with a Nilotic landscape scene, on the south wall of the Theater's Royal box, Herodium (Photo by G. Laron)
Abb. 6: Ship with its sails billowing in the wind, painted fragment from the Theatre's Royal box, Herodium (Photo by the author)
Abb. 7: *Pinax* being reconstructed at the Israel Museum, Jerusalem laboratories with fragments from the Theatre's Royal box, Herodium (Photo by A. Vainer)
Abb. 8: *Pinax* with a sacred landscape scene, on the west wall of the Theatre's Royal box, Herodium (Photo by the author)
Abb. 9: A faun and animals, detail from the *Pinax* with a sacred landscape scene on the west wall of the Theatre's Royal box, Herodium (Photo by the author)
Abb. 10: Floral scroll in stucco of the entablature frieze at the top of the walls (Photo by G. Laron)

Silvia Rozenberg
The Israel Museum
POB 71117
IL – Jerusalem 91710
sylviaro@imj.org.il

Talila Michaeli

Centre and Periphery in Roman-Byzantine Funerary Wall Paintings in Israel

(Taf. CXXXI–CXXXIII, Abb. 1–11)

Abstract

Les peintures découvertes dans les sépultures romaines en Israël révèlent des tendances de styles divers que l'on peut clairement distinguer. Les peintures trouvées dans des centres hellénistiques importants présentent un programme pictural très sophistiqué ainsi qu'un style libre, presque «impressionniste», s'accordant avec le style que l'on peut trouver dans d'autres centres importants, comme Alexandrie ou Antioche. En revanche, le style et l'iconographie des peintures murales dans les régions périphériques, dévoilent une tendance à une certaine rigidité et à une moindre complexité. Ces différences de styles sont évidentes dès que l'on s'éloigne, même légèrement du centre: la composition traduit une approche frontale, linéaire et directe. Parfois, sur des sites plus éloignés et isolés, le programme iconographique est limité à quelques motifs dispersés sur la surface sans qu'il y ait de correspondances entre eux; il en résulte des objets monochromes, qui donnent l'impression d'être dépourvus de volume. Cette différence d'approche entre les peintures murales du centre et celles de la périphérie se manifeste aussi dans la diversité de la palette des couleurs (caractérisée par sa richesse dans le centre et par une approche rigide et monochromatique dans la périphérie), et dans l'organisation générale des motifs selon un programme cohérent.

Ces différences de style des peintures funéraires sont analysées dans cet article à travers trois motifs représentatifs que nous avons privilégiés: le paon, pour la faune, la vigne pour la flore, et la femme, (commanditaire du tombeau) comme incarnation des êtres humains.

In the Roman funerary wall paintings discovered in Israel, several stylistic trends can be clearly discerned. Whereas the paintings found in the well-established Hellenistic centres reveal highly sophisticated pictorial programs and a free and almost "impressionistic" style, which is in accordance with the then prevalent style in other leading centres, in the periphery both the style and the iconography tend to display a greater rigidity and less complexity. These stylistic differences can already begin to be discerned even at places that are slightly more removed from the centre, where the artwork becomes more frontal, linear and direct in approach. In certain cases, especially in the more remote and isolated places, the pictorial program is limited to scattered motifs and the style is accordingly more simple as well. These differences in approach between centre and periphery also apply to the colour palette as well as to the general organization of the motifs into a coherent program.

In this article I will demonstrate the stylistic differences obtained among the painted tombs through the following motifs: the peacock, representing the fauna; the vine, representing the flora and the tomb's patroness, representing the human images.

PEACOCK

The peacock is the most frequently represented bird in pagan, Jewish and Christian funerary art; it is featured in seven painted tombs in Israel.

A large peacock is rendered striding diagonally downwards[1], on the vault of the mid-3rd century Tomb of the Peacock at Ashkelon (Abb. 2). Though rendered in a very general manner, the depiction provides the

[1] Michaeli 2009, fig. 235.

essentials that show its main characteristics. Thus, the emphatic movement of the tail, the non-linear portrayal and the diffusion of colours and shades are painted with firm and decisive brush strokes[2].

A large peacock is depicted held by a youth in the mid-3rd century AD Tomb with the Naked Youths at Migdal Ashkelon[3]. Although the colours have greatly deteriorated, the broad, powerful brush strokes and the use of colours rather than contours are still discernible. Its proportions are naturalistic and correspond to those used for the youth (Abb. 3).

In a mid-3rd century tomb at Ḥanita in the Upper Galilee a large motionless peacock occupies almost an entire panel (Abb. 4). Its large tail is schematic, frontal, and adorned with black circles to indicate the "eyes". The tail itself is delineated by a red circle with short perpendicular lines, connected to the body with two long parallel lines. The head, in contrast, is in red monochrome, ending in a short beak with no contours except for an emphasized dark eye. The space left for the body, which no longer exists, is proportionally too small[4].

On the ceiling of the Birds' Cave in Jerusalem, from the end of the 3rd – beginning of the 4th century, a large impressive peacock is rendered striding across a corner. Its long tail is closed and drags heavily on the ground (Abb. 5). The tail feathers are rendered with free brushstrokes and adorned with multicoloured eyes. Its body is strong, delineated in dark contour and painted in various graduated shades of colour. The neck stretches upwards, the beak is slightly open and its large black eye is also focused upwards. The head is crowned with the typical three-feathered crest. It is well proportioned and corresponds naturally to the proportions of the other motifs[5].

Of the probably end of the 4th century, seemingly Jewish tomb at Beit Guvrin, only a drawing from the 19th century remains[6] (Abb. 1). A pair of large, motionless standing peacocks are depicted in profile facing left, with the left one's head turned backwards. They differ in size and details: the one on the right is larger, its tail longer and more elaborate and a crest of three feathers crowns its head; while the other's crest comprises a single feather. They were probably meant to represent a peacock and a peahen; however, as the artist may never have seen a peahen, it was simply rendered smaller and less impressive than the male. A similar formula was employed in the 4th century Jewish catacomb of Vigna Randanini at Rome[7], in which the adjacent wall to that with a peacock/peahen features a cock and a hen[8], further supporting a male-female/peacock-peahen identification.

Two red monochromatic peacocks facing each other – their front parts no longer exists – are rendered on the wall of the Byzantine Christian tomb at Beit Guvrin (Abb. 6). Their long, heavily dragging tails are adorned with the typical eyes, and their general proportions are represented naturalistically[9].

A peacock standing upright facing an amphora is rendered on the *arcosolium* of the end of the 4th – beginning of the 5th century Christian tomb at Kibbutz Lohamey ha-Getaoth in the Western Galilee[10] (Abb. 7). Its oversized head is crowned with an overlong crest of three feathers and its neck is too long and narrow, connecting to the too small body at an unrealistic angle. Its plumed tail is too short for its body and no sign of the characteristic eyes can be discerned. It is designed in free brush strokes of several shades, within a limited colour palette and without contours. Although generally rendered, its characteristics are well manifested and its relative size is in accordance with the other motifs.

A comparison between the seven above-noted peacocks reveals the Hellenistic heritage of the style employed in Ashkelon, particularly manifested in free and decisive brush strokes, usually using a variety of diffused colours but also delineating parts of the body where this appears necessary. Accuracy often seems

[2] Not yet published. For a short description see Michaeli 2009, 69. The fresco is now lost and only black-and-white photos have survived and are kept in the Israel Authority Antiquities archives.
[3] Michaeli 1999, pl. 2.
[4] Not yet published. See Frankel – Getzov 1997, 67 fig. 9.8.2.
[5] Kloner 1975, pl. 100; Michaeli 2009, fig. 83. 90.
[6] Bliss – Macalister 1902, pl. 91.
[7] It has been questioned lately as to whether the *cubiculum* "c" of the Jewish Vigna Randanini Catacomb is also Jewish. See Nuzzo 2000, 135–136. I am grateful to my colleague N. Zimmermann for drawing my attention to the problem. For a coloured photo see Michaeli 2009, fig. 236.
[8] Goodenough 1953–68 III, fig. 15.
[9] Moulton 1921, pl. 2; Moulton 1914, fig. 4–5.
[10] Foerster 1986, 426 fig. 2; Michaeli 2009, fig. 203.

to have been abandoned in favour of fluency. Although the depictions in the Upper Galilee region are indeed more rigid and stylized than elsewhere, they still preserve naturalistic qualities and the compositions accord with the concrete reality. The style of the end of the 3rd – beginning of the 4th century depictions seen in Jerusalem is uncannily accurate and recalls that of the mid-4th century mosaics of Sta. Costanza in Rome[11]. The style of the depictions in the Jewish and Christian Byzantine tombs at Beit Guvrin is similar and reveals both accuracy and a more schematic approach regarding details, concomitantly manifesting certain rigidity and obedience to relatively strict rules of symmetry. Its approach to colour appears minimal or is even abandoned in favour of monochromatic rendering. The style of the depictions in the Western Galilee, near the Mediterranean shore, is free, fluent and obeys no strict rules or conventions. It is unique in its approach to colour and shows a good understanding and acquaintance with the overall program, respecting the other objects and motifs. Precision is thus replaced here by freshness and vitality.

VINES

Vines and grapes are the most favoured flora in funerary art and are featured in ten painted tombs in Israel.

The 1st century AD Jewish Goliath family tomb at Jericho[12] shows large vines inhabited by birds spreading across its walls. The dark trellises and bunches of grapes and the brown leaves are painted in free brush strokes without contours. The characteristics of the vine are principally manifested in the general composition and in the use of different textures, with a non-naturalistic general approach to the individual elements.

The remnants of the vine that once covered the entire ceiling of the 2nd century tomb at *Caesarea Maritima* preclude any stylistic analysis other than relating to its general composition. What can still be discerned is that the twigs were painted in ochre without contours and the leaves were dark green[13].

Two large vines spread diagonally from the opposite corners of the vault of the mid-3rd century Nymphs Tomb at Ashkelon[14], covering its entire surface (Abb. 8). They are painted in free brush strokes, occasionally linearly and sometimes without contours, alternating between opaque and thick brush strokes for the brown and ochre trellises and almost transparent green for the dark-veined leaves, all rendered in different forms and directions. The bunches of grapes are casually depicted as well, somewhat obeying the law of gravity, and both the bunches and the harvested grapes in baskets are full and succulent, painted in different hues.

Vine trellises feature within panels in the tomb at Ḥanita (Abb. 4). The trellises reveal horizontal wavy red lines with undersized red leaves growing diagonally and parallel to each other[15]. The full and heavy bunches of grapes disobey the laws of gravity and are rendered symmetrically, back to back, on either side of a horizontal or vertical twig. Whereas the grapes are mostly succulent and depicted in a variety of colours and shades, several of the trellises are sketchy and linear, as illustrated in a red medallion with a bunch comprising three monochromatic red and detached grapes, seemingly in accordance with the tiny schematic bird inhabiting the medallion.

The tomb at Khirbet Ḥumzin from the second half of the 3rd century, located not far from Ḥanita, features bunches of monochromatic red grapes scattered across the wall and soffit of one of its *arcosolia*[16]. They are very schematically rendered, suspended in midair, and the grapes are isolated (Abb. 9). A few single grapes appear as red dots pressed into the wet mortar.

Four vines are depicted growing from the four corners of the Birds' Cave at Jerusalem[17], developing sideways across the walls and upwards to the flat ceiling (Abb. 5). They are meticulously treated, with attention paid to every detail. The twigs and trellises are painted in red brush strokes that imitate their real texture, and the leaves are equally detailed, with different colours and shades, as are the heavy bunches with their

[11] Michaeli 2009, fig. 229–230; Stern 1958, 200 fig. 33.
[12] Hachlili – Killebrew 1999, col. pl. 5.1, front cover, back cover.
[13] Michaeli 2009, fig. 5 a–b. 19. 20.
[14] Ory 1939, pl. 28 1,2. 29. fig. 2; Michaeli 2009, fig. 38–39. 50–51.
[15] Frankel – Getzov, 1997, fig. 9.8.2; Michaeli 2004a, fig. 11.
[16] Not yet published. See Frankel – Getzov 1997, 149 f., fig. on 152 f.; Michaeli 2009, fig. 227.
[17] Kloner 1975, pl. 100; Michaeli 2009, fig. 79–88.

dark and succulent grapes. Though seemingly a free rendering, the overall arrangement reveals a very calculated and symmetrical approach, as exemplified by the corners: a single bunch of grapes and two open leaves at either side of a corner. Every line seems to be deliberate, and not one protrudes from the well-defined boundaries.

Not much has remained of the painted flora in the tomb at Or ha-Ner, dated to around 300 AD and located only a few kilometers south of Ashkelon. Faded remnants of vine trellises are still discernible on the vault summit[18]. The single surviving leaf shows free brush strokes using a diluted green colour[19] and the parallel curved lines depict trellises rendered in opaque brown brush strokes, all without contours. Another single leaf, which has survived on the lower panel of the wall, is differently rendered, using thick and opaque green brush strokes, however also without contours[20]. The very lightly, freely and generally rendered brown rounded forms, with an occasional very diluted green wash on their surface, can thus be identified as vine trellises and twigs.

Little can be said regarding the two painted bunches of grapes in the Early Byzantine Jewish tomb at Beit Guvrin (Abb. 1). Unlike the meticulously rendered birds, particularly manifested by the peacocks, the grapes are very schematic, suspended in midair and corresponding to nothing else; to a certain extent they resemble those of Kh. Ḥumzin (Abb. 9).

A large vine tree occupies the *arcosolium* of the Byzantine Christian Tomb with Birds at Beit Guvrin[21]. It was painted in red monochrome and is composed of a central free-floating short trunk with a vertical long branch, from which two wavy twigs extend horizontally to either side. A few small sketchy leaves and schematic bunches of detached grapes feature on its surface.

The western wall of the Christian tomb at Kibbutz Lohamey ha-Getaoth[22] displays a large vine planted within a vessel and whose rounded scrolls spread across the entire surface of the *arcosolium* (Abb. 7). The trellises are designed in parallel tangential brown-and-beige opaque brush strokes. The few leaves reveal a very diluted green colour and the grapes are painted in homogenous dark brown. Even though the vine is highly organized into medallion forms, with bunches of grapes of different sizes, it is otherwise rendered freely and spreads across the surface. While the colouring and texture are non-realistic, the uneven surface is skillfully used to create a tangible three-dimensionality that, together with the illusionistic representation, establishes both balance and a sense of movement.

Similar stylistic characteristics to those revealed in the analysis of the peacock motif can also be found in the vine motif. The earliest example – that at Jericho – reflects a free composition and good understanding of the vine's characteristics despite not necessarily employing a realistic means of expression. The virtuosity of the artist is manifested through the lack of adherence to any strict rules, while still showing an admirable understanding of the whole rather than the parts. The paintings in the Upper Galilee reflect two styles: that exemplified in Ḥanita is well organized within panels, considerably schematic and often incoherent, while still preserving some of the realistic, if not illusionistic, qualities. Greater attention is given there to the particular rather than the general. The nearby Khirbet Ḥumzin tomb paintings manifest neither naturalistic nor abstract qualities, presenting monochromatic, isolated and inaccurately rendered motifs scattered randomly across the surface, as if simply stuck to the walls. In Beit Guvrin the style is symmetrical, with minimal choice of both motifs and colour (limited in fact to red), and tending to display isolated motifs detached from their surroundings. Both the Jewish and the Christian tombs share similar characteristics. In the Western Galilee Lohamey ha-Getaoth tomb the overall composition reflects a fresh, free and fluent style, apparent also in the various details, never too strict or too exact.

[18] Tsafrir 1968, pl. 19a; Michaeli 2004b, fig. 5a; Michaeli 2004a, fig. 4; Michaeli 2009, fig. 152a. 153.

[19] Michaeli 2004a, fig. 4c.

[20] Michaeli 2004b, fig. 5a.

[21] Moulton 1914, fig. 6; only a poor black-and-white photograph of this *arcosolium* taken in the early 20th century is known to date, and written documentation is also sparse. The location of this tomb is no longer known. See Moulton 1914, 62–71; Moulton 1921, 95–102.

[22] Foerster 1986, 426 fig. 2; Michaeli 2009, fig. 202–208.

HUMAN BUSTS

Depictions of human figures feature in six painted tombs in Israel, either as busts or in full length, of both sexes, either dressed or naked, youths or adults. I would like to relate to the stylistic aspects of three deceased women, presumably representing the patronesses of the relevant tombs, rendered as busts. They seem to manifest and also to further emphasize the different styles with regard to both date and location.

The bust in the central part of the summit of the Nymphs tomb at Ashkelon, which I have identified as that of the patroness of the tomb[23], is rendered in three-quarter view (Abb. 8). Her locks of soft curly hair are gathered up on her head, and her complexion reflects graded hues using a light and shade technique to accentuate the three-dimensionality of her rounded, beautiful face and somewhat pensive or dreamy expression. A contour defines her countenance in a very delicate manner, emphasizing its roundness and merging with the other hues of her face and hair. The broadness of her shoulders, which is increased by the manner in which she holds up the bouquet, is however contrasted by the very light and indefinite hue of her garment. All these also contribute to the interplay between the physical and spiritual aspects of this exceptional figure.

At the Or ha-Ner tomb the principal decoration comprises fourteen busts within medallions, of which three represent women. The patroness of the tomb (Abb. 10), who is also the best preserved, heads the series of medallions[24]. She is almost frontal, with oversized, highly emphasized eyes. Her oval, somewhat elongated face and each individual facial feature is firmly delineated by a broad red homogenous contour, while red shading on the cheeks and neck creates flat surfaces rather than emphasizing their roundness. Similar characteristics are discernible in the depiction of her blond hair, which is portrayed in a rigidly rendered style, without any real qualitative distinction, and gathered into a black net, arranged symmetrically at either side and collected on top of her head with a knot. The contours of the body are vague beneath several layers of clothing.

The patroness of the Byzantine Tomb with Busts at Beit Guvrin[25] is rendered in an extremely stylized manner as an approximately half-body, longer than a bust (Abb. 11). She is depicted frontally, leaning to her left and holding a wreath in her raised left arm. Her figure is very linear in design, outlined in a homogenous red contour with a red necklace around her long and narrow neck. The face forms an elongated oval, outlined by a thick red line, and the entire composition is rendered against a neutral background. An oversized wavy line indicates her lips, the lower part of her nose is delineated above the mouth, and the wide-open oversized eyes are located almost on the forehead. She seems to be wearing an impressive headdress tied at the side and descending to her left earlobe. What should be her body is flat and covered with an indefinite number of uncertain garments. No attempt seems to have been made to create light and shade or three-dimensionality.

Similar stylistic characteristics to those featured in the above analyses of the peacocks and vines (from free-style Hellenistic, to the more rigid, locally centered, to the almost sketchy works of the periphery) are emphatically expressed in these three female busts. This is perhaps particularly prominent due to the discovery of only three busts painted in different regions and at different times. The rendering of the patroness of the tomb in Ashkelon offers a diffusion of colours and shades, both primary and pastel, a three-quarter position, and a dreamy oblique gaze. At Or ha-Ner, which is located close to Ashkelon and dates to about fifty years later, the style reveals frontality, rigidity, linearity, a local juxtaposition of colours, and an utter disregard for corporality of the body; yet it is nonetheless figurative. The Beit Guvrin bust, dated to about fifty years later than the Or ha-Ner tomb, is monochromatic, sketchy and ignores the rules of depiction to the extent that some parts are unidentifiable. However, the general rendering is decipherable.

In conclusion, in all three discussed motifs in the analyzed painted tombs, representing the fauna, flora and human world, similar stylistic aspects can be discerned: in mid-3rd century Ashkelon (Mediterranean seashore) a deeply-rooted Hellenistic style dominates, albeit rendered in a variety of modes. A similar spirit can be seen to have emerged or continued about 150 years later in the Western Galilee, as manifested at

[23] Michaeli 2001, 166 pl. 21 (5) – (6).

[24] Michaeli 1998, fig. 7 a–c. 8 a–c; Michaeli 2009, fig. 141. 147. 149; Tsafrir 1968, pl. 14A. 16B.

[25] Michaeli 2008, pl. 1 (1) – (2) fig. 7.1.

Lohamey ha-Getaoth. Both centres seem to reveal an affinity to the important centre of Alexandria, from which little has been preserved; and perhaps also to Antioch. Another centre, dated to the end of the 3rd–beginning of the 4th century, with distinctive characteristics, would appear to have existed in Jerusalem, featuring precise and naturalistic motifs. Its style may reflect that of the then prevailing one in 4th century Rome. Another centre stylistically related to Rome, though little discussed here, undoubtedly existed in 2nd century *Caesarea Maritima*. A third artistic, albeit more local, school seems to have existed at Beit Guvrin in the Judean plain. Though not all of the same quality, the painted tombs in this latter region manifest common characteristics, expressed in monochromatic red images and isolated motifs, but organized into a coherent program and with a strong tendency towards symmetry.

The further the tombs are located from such centres as Ashkelon or Jerusalem, the more the local styles prevail, showing a schematic character, rigidity, limited colour palette and remoteness from naturalism or accuracy. This is particularly demonstrated in Ḥanita in the Upper Galilee, in relation to Lohamey ha-Getaoth, which still preserves a coloristic quality and a coherent arrangement, whereas such qualities have completely disappeared in the not very distant but much more peripherial Kh. Ḥumzin. Similar tendencies can be discerned when comparing Ashkelon and Or ha-Ner. The lapse of about fifty years would seem to be a less significant factor in regard to the stylistic differences, as the above analysis has revealed the continuation, albeit with some development, of the earlier styles. Thus, the more isolated settlements seem to have developed a local style, often associated with more 'eastern' influences, like that of Jordan or Palmyra. Interestingly, no stylistic changes seem to have taken place with regard to the different religions. This could imply, as I have shown elsewhere, that the same artists, not only employing the same style but also using the same iconography, could have worked for different patrons, holding different religious beliefs.

Bibliographie

Bliss – Maclister 1902 — F. J. Bliss – R. A. S. Macalister, Excavations in Palestine during the Years 1898–1900 (London 1902).

Foerster 1986 — G. Foerster, A Painted Christian Funerary Cave near Kibbutz Lohamey ha-Getaoth, in: M. Yedaiah (ed.), Qadmonioth ha-Galil ha-Maaravi (Tel Aviv 1986) 416–431 (Hebrew).

Frankel – Getzov 1997 — R. Frankel – N. Getzov, Archaeological Survey of Israel. Map of Akhziv. Map of Hanita (Hebrew with English summary) (Jerusalem 1997).

Goodenough 1953–68 — E. R. Goodenough, Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, 13 Bd. (New York 1953–1968).

Hachlili – Killebrew 1999 — R. Hachlili – A. E. Killebrew, Jericho. The Jewish Cemetery of the Second Temple Period, Israel Antiquity Reports 7 (Jerusalem 1999).

Kloner 1975 — A. Kloner, A Painted Tomb on the Mount of Olives, Qadmoniot 8/1 (29), 1975, 27–30 (Hebrew).

Michaeli 1998 — T. Michaeli, The Pictorial Program of the Tomb near Kibbutz Or-ha-Ner in Israel, Assaph Studies in Art History, Secion B. 3, 1998, 37–76.

Michaeli 1999 — T. Michaeli, The Wall Painting of the Migdal Ashqelon Tomb, ʼAtiqot 37, 1999, 211–223 (Hebrew with English summary).

Michaeli 2001 — T. Michaeli, The Iconographic Program of the Tomb of the Nymphs at Ashqelon, in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.-C.–IVe ap. J.-C., Actes du VII colloque de l'AIPMA, 6–10 Octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal – Vienne (Paris 2001) 163–170.

Michaeli 2004a — T. Michaeli, Iconography and Symbolism of Vaults and Ceilings in Painted Tombs in Israel, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe colloque international de l'AIPMA, 15–19 Mai 2001 Budapest-Veszprem (Budapest 2004) 79–87.

Michaeli 2004b — T. Michaeli, The Painted Tomb at Or-ha-Ner, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique, Actes du VIIIe colloque international de l'AIPMA, 15–19 Mai 2001 Budapest-Veszprem (Budapest 2004) 379–384.

Michaeli 2008 — T. Michaeli, A Painted Tomb in the East Cemetery, in: G. Avni – U. Dahari – A. Kloner, The Necropolis of Bet Guvrin – Eleutheropolis (Chapter 7) Israel Antiquity Reports 36 (Jerusalem 2008) 187–199.

Michaeli 2009 — T. Michaeli, Visual Representations of the Afterlife. Six Roman and Early Byzantine Painted Tombs in Israel (Leiden 2009).

Moulton 1914 — W. J. Moulton, A Recently Discovered Painted Tomb of Palestine, Art and Archeology 1, 1914–15, 62–71.

Moulton 1921 — W. J. Moulton, A Painted Christian Tomb at Beit Jibrin, Annual of the American School of Orient 2–3, 1921–22, 95–102.

Nuzzo 2000 D. Nuzzo, Tipologia sepolcrale delle catacombe romane. I cimiteri ipogei delle vie Ostiense, Ardeantina e Appia, BARIntSer 905 (Oxford 2000).
Ory 1939 J. Ory, A Painted Tomb near Ascalon, QDAP 8, 1939, 38–44.
Stern 1958 H. Stern, Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome, DOP 12, 1958, 157–218.
Tsafrir 1968 Y. Tsafrir, A Painted Tomb at Or ha-Ner, IEJ 18, 1968, 170–180.

Abbildungen

Abb. 1: Jewish tomb with birds at Beit Guvrin, general scheme, plan and sections. (After Bliss – Macalister 1902, Pl. XCI)
Abb. 2: Ashkelon, Tomb of the Peacock, a striding peacock on the vault. (Courtesy Israel Antiquities Authority)
Abb. 3: Migdal Ashkelon, Tomb with Naked Youths, a peacock held by a youth, det. of the second niche. (Courtesy Israel Antiquities Authority)
Abb. 4: Ḥanita, peacock within vine trellises, first panel on the western wall. (Photograph T. Michaeli)
Abb. 5: Jerusalem, Mount of Olives, birds' Cave, peacock on the ceiling and north-western corner. (Photograph Z. Radovan, courtesy A. Kloner)
Abb. 6: Beit Guvrin, Christian tomb with Birds, a peacock on the rear wall. (After Moulton, 1914, fig. 4)
Abb. 7: Lohamey ha-Getaoth, birds within vine trellises, western *arcosolium.* (Photograph T. Michaeli)
Abb. 8: Ashkelon, Nymphs Tomb, before the latest restorations, summit of vault with vine trellises and the bust of the deceased patroness. (Photograph T. Michaeli)
Abb. 9: Khirbet Ḥumzin, soffit on the western wall, bunches of grapes. (Photograph T. Michaeli)
Abb. 10: Or ha-Ner, eastern wall, bust of the tomb patroness within medallion. (After Tsafrir 1968, col. pl. D)
Abb. 11: Beit Guvrin, Christian tomb with busts, bust of the tomb patroness. (Courtesy Israel Antiquities Authority)

Talila Michaeli
Art History Department – Tel Aviv University
Ramat Aviv, Tel Aviv
IL – 69978
michaeli@post.tau.ac.il

Ivana Popović

Paintings from *Sirmium* between Pompeian Tradition and Local Pannonian Tendencies of Fresco Decoration

(Taf. CXXIV–CXXXVII, Abb. 1–10)

Abstract

In *Sirmium* wurde eine interessante Gruppe von Fresken mit figürlichen Darstellungen vom Anfang des 2. Jhs. n. Chr. entdeckt. Obwohl sie in einem provinziellen pannonischen Zentrum gefertigt wurden, zeigen diese Malereien stilistisch die Tradition pompeianischer Malerei. Dies bezieht sich vor allem auf mit Schmuck verzierte *Harpokrates*-, *Dionysos*- und *Venus*darstellungen in der Art der barocken Tendenzen des IV pompeianischen Stils, auf ausdrucksvolle Medusen- und Dioskurendarstellungen, sowie ebenso auf sorgfältig ausgeführte Ornamente oder Attribute. Paneele mit Musendarstellungen in Medaillons stellen Beispiele des so genannten „zonaren" Stils dar, die seit der Zeit Hadrians in pannonischen Zentren auftreten. Die Paneele aus *Sirmium* mit Medaillons auf rotem Hintergrund, die durch schmälere Felder mit pflanzlichen Kandelabern auf schwarzem Hintergrund getrennt wurden, finden ihre Analogien in einigen dekorativen Lösungen, die auch an Villenwänden in *Carnuntum*, *Brigetio*, *Aquincum* und Balácapuszta vorkommen. Auf dem Paneelensockel mit Musen wurden Wasservögel auf gelbem Hintergrund dargestellt, genauso wie auf einem Sockel aus *Poetovio*. Zu den Charakteristiken der Paneele aus pannonischen Villen gehört die Einfassung der Medaillons mit Bändern aus einem Astragalmotiv, was neben den sirmischen Medaillons mit Musen auch auf Paneelen mit Tondi in den Villen von Balácapuszta und *Carnuntum* beobachtet wurde. Die genannten Beispiele der Wandmalerei in pannonischen Villen zeigen, dass lokale Maler schon am Anfang des 2. Jh. das pompeianische System der Wandgliederung in Paneele, die mit Kandelabern getrennt wurden, aufnahmen und diesen Stil in lokalen Zentren weiter entwickelten.

Die größte Freskenzahl mit figürlichen Darstellungen in *Sirmium* wurde in einem Wohnbau an der nördlichen Stadtmauer (Fundstelle 21) gefunden. Aufgrund der Fundsituation ist es leider nicht möglich, größere Wandbereiche zu rekonstruieren. Aufgrund der stilistischen Merkmale kann man davon ausgehen, dass sie zu Beginn des 2. Jhs. oder kurze Zeit später entstanden.

Sirmium, the Roman town at the location of modern Sremska Mitrovica, was founded on an exceptionally important strategic point, so already in the 80ies AD it became a colony and later also the administrative center of the Lower Pannonia province. Finally, it developed into one of the four official residences of the Roman Empire at the beginning of the 4th century[1]. In the course of fifty years of systematic investigations of this Pannonian metropolis[2], many hundreds of larger or smaller fragments of frescoes have been discovered

[1] For historic circumstances related to the origin, development and history of Roman *Sirmium* cf. Mirković 1971, 5–94; Mirković 2006.

[2] Systematic archaeological excavations in *Sirmium* started in 1957, a year after discovering the remains of a monumental residential structure at locality 1a, identified as an imperial palace. Until 1962 the excavations were carried out under the management of the Regional Office for the Protection of Cultural Monuments in Novi Sad. After that year, the management of the project passed on to the Institute of Archaeology in Belgrade. When Dr. V. Popović, an erudite French graduate, was appointed as head of the excavation team, the investigations of *Sirmium* became an international project. Joint Yugoslav-American excavations with the participation of the Institute of Archaeology in Belgrade, the Smithsonian Institution in Washington, the Denison University in Ohio and the City University of New York in Albany, were carried out between 1968 and 1972. From 1972/73 to 1977 the investigations continued as a joint project of the Institute of Archaeology in Belgrade, the French School in Rome and the University of Paris IV-Sorbonne. The project of publishing joint publications of these institutions is still in progress.

at many excavated localities. Unfortunately, they have been mostly discovered in a secondary position, so it was impossible to reconstruct the wall decoration precisely. Most fragments come from public or private residential structures (imperial palace, *villae urbanae*), built or reconstructed at the end of the 3rd and during the 4th century. The registered fragments have geometric and floral decoration in vivid colours and their analysis will be the topic of a distinct study[3]. So far, it has been noted that most of the fragments are depicted in the illusionistic style of Late Roman fresco painting, while figural motifs have not been encountered. On the other hand, recently published frescoes with anthropomorphic and zoomorphic motifs[4] were registered in the residential structures dating to the earliest building phase of the structures built of solid material in *Sirmium*, which is generally dated to the 2nd century. Because of the subsequent reconstructions, rebuilding and restorations, this phase is the least known today. The relatively affluent repertoire of the figural motifs in the frescoes from the residential quarter next to the north town wall – locality 21 – from the structures in the wider surrounding of the forum (the earlier structure at locality 30, the structure to the west of the granary at the locality 30 – trench 40/II) and from somewhat later layers of the residential structure in the south town zone – locality 72 (Abb. 1), offer some elements for understanding the style of the decoration of the early buildings in *Sirmium*, as well as for following the cultural trends at the beginning of urban life in this town. A more complete, but because of the poor state of preservation of the frescoes still incomplete, picture of the early wall painting repertoire of this town can be acquired only after the analysis of many hundreds of fragments with linear and vegetal decoration. From these fragments certain larger decorative compositions could be reconstructed. At this moment, we are concentrating on an attempt to stylistically and chronologically analyze the frescoes with figural motifs and, when possible, to determine their position within the ornamental scheme of the wall surface.

The dwelling units within the residential quarter in the northwestern section of the town zone adjacent to the north town wall (locality 21) have been partially investigated (Abb. 1). The archaeological investigations of this locality, which have not been properly published yet[5], were conducted between 1959 and 1964. The archaeological excavations encompassed four individual dwelling units from the first half of the 2nd century, although archaeological material under the floors indicates earlier structures on that terrain[6]. Four independent structural entities situated along the street running in the north-south direction were constructed in the initial phase of development of this complex. The buildings A, C and D lay on the west side of the street, while structure B was on the east side. Despite many adaptations in the 3rd and 4th centuries the general outline of this complex remained the same, although three building phases could be distinguished. In the preliminary first phase (first half of the 1st century), two rooms with hypocausts had been constructed, while the rest of all four structures was built in the second phase (2nd–3rd centuries).

Most of the fragmented frescoes were found in structure B, and were registered in rooms 12, 13 and 14 of this structure. The frescoes were found in a secondary position, piled up underneath the floors of architectural remains from a partially explored structure from a later construction phase.

These frescoes belong to different parts of wall surfaces from various rooms of the building. They stem from relatively short, but diverse periods of time and were painted by different artists. Most of the fragmentary preserved segments of the wall painting from this locality come from room 13 in structure B and they offer certain elements for the comprehension of the chronological sequence of the wall decoration. Nevertheless, since all preserved frescoes date from the period after the destruction of Pompeii, they have the characteristics of the so-called post-Pompeian style. One of the basic traits of that style is heterogeneity, particular-

After the death of the academic V. Popović in 1999, I. Popović and M. Jeremić, research directors at the Institute of Archaeology in Belgrade, became the co-directors of the *Sirmium* excavation project and they continued the investigations with the periodical assistance of scholars from France, Slovenia and Austria.

3 Considering that a large amount of the fresco fragments were discovered at many localities in *Sirmium* in the 1960s, it was planned that A. Milošević, archaeologist and librarian in the Department of Archaeology of the Faculty of Philosophy in Belgrade, would carry out the analysis. Working devotedly on this subject, she finished the manuscript of the study of the *Sirmium* frescoes. However, due to the circumstances, it was not published, but her conclusions are quoted by P. Milošević, keeper in the Museum of Srem in Sremska Mitrovica, in his monograph on *Sirmium* (Милошевић 2001, 136–138). Unfortunately, both these authors died sometime ago.

4 Popović 2008.

5 Milošević 1962, 119–122; Popović 1963, 69 f.; Simovljević 1964, 80–83; Milojević 1975; Милошевић 2001, 48–49.

6 Simovljević 1964, 81.

ly conspicuous in provincial art, so this makes the establishment of a chronological framework for the origin of certain paintings difficult[7]. The second aggravating circumstance regarding the stylistic-chronological analysis of these frescoes is the fact that they are preserved in fragments, so the complete compositions, except for the panels with representations of Muses, cannot be grasped.

The most interesting preserved frescoes from locality 21 in *Sirmium* are the impressive representations of Muses (*Melpomene*, *Terpsichore*, *Thaleia*?, *Clio*?) depicted in medallions on a red background (Abb. 2). Although the representations of Muses and philosophers are a rather common motif in the Roman fresco painting, known already from the paintings of the Fourth Pompeian Style in the Casa dei *Vettii*[8] and also from the Terrace House 2 in Ephesus[9], the style of interpretation and the picture concept distinguish these frescoes from those in *Sirmium*. In other words, the frescoes with images of Muses from locality 21 were painted within circular fields on large panels of red colour in such a way that just the bust and the attribute of the depicted figure are visible. The painting of a figure *in tondo* is an adaptation of the portraits painted in shield-like fields, *imagines clipeatae*, which was an aristocratic tradition flourishing in the Neronian-Flavian period. Portraits *in tondi* are known from Pompeii, e.g. the poetess Sappho in the house in region VI and an elderly man, perhaps a philosopher, in the Casa del Citaredo[10]. On the other hand, the depiction of figures in an upper segment of the monochrome red or yellow panels is characteristic of the works from the Hadrianic period. The same iconographic scheme, executed in purple, dark blue, brown and white, which was usually characteristic for the painting of the Hadrianic period[11], was also used for the *Sirmium* frescoes depicting Muses. Therefore, with high probability, they can be dated to the time of Hadrian, although a similar artistic style was still popular a few decades later as well, in the period of the Antonines. The frescoes from the building in the south section of *Aquincum* are also dated to the time of Hadrian. These frescoes with figural representations of mythological character were painted in rectangular fields enclosed within a frame shaped like white-coloured fence on the red painted panels. According to the original interpretation, the representations in the emblems were identified as a portrait of *Orpheus*, a hunting scene and three warriors[12], while after the new reconstruction of the entire wall surface the paintings are thought to be scenes from the myth of the Argonauts[13]. Between the red panels with figural representations are narrower fields with vegetal candelabra in red and yellow on a black background. On the *dado* a vegetal ornament is painted in white on a black background[14]. The identical iconographic scheme is also repeated in the frescoes of *Brigetio*, showing mythological scenes in rectangular panels surrounded by black fence-like stick frames on the red-painted panels[15]. All these decorative schemes also appear in frescoes from the so-called red dining-room of a *villa* at the site Balácapuszta to the north of the Balaton in present-day Hungary. In these frescoes with red background the central scene was painted in a circular medallion framed by a white band with astragal motifs. The image *in tondo* is, however, not of mythological character, but favourite Roman dishes, i.e. poached egg, quails and mushrooms are depicted in the three medallions. The red panels with the medallions are separated by narrower black fields with vegetal candelabra, while on the *dado* water birds and plants are painted on a black background. These frescoes are classified as examples of the Fourth Pompeian Style and date to the period between 60 and 100–120 AD[16]. Therefore, even though the iconographic contents of the frescoes from *Sirmium* and Balácapuszta are different, the main concept of the wall decoration at these sites reveals a certain stylistic resemblance. However, the inner picture frame in the frescoes from Balácapuszta consists of stylized vegetal ornaments shaped as a white band[17], while on the *Sirmium* panels the picture frame consists of joined semicircular fields with vegetal ornaments (Abb. 3 d). This concept can also be associated with the

[7] Ling 1992, 175.
[8] Mielsch 2001, 89 f. Abb. 101.
[9] Bingöl 1997, 119 Abb. 85; Baldassarre *et al*. 2002, 266. 268.
[10] Baldassarre *et al*. 2002, 244. 246 f.
[11] Mielsch 2001, 97.
[12] Németh 1973, 118. 120.
[13] On the Borders of East and West 2002, 110–112.
[14] Németh 1973, 115–120.
[15] Baldassarre *et al*. 2002, 340–343.
[16] Thomas 1964, 99 f. Taf.48–57.
[17] Thomas 1964, Taf. 50–55.

painting traditions of the Fourth Pompeian Style. Namely, the well-preserved paintings from the *cryptoporticus* of Nero's *Domus Aurea* in Rome[18] reveal that same inner picture border framing the central image. In some instances it consists of vegetal motifs within joined semicircular fields, encircling the outer frame. These examples suggest that the so-called zonal style, developed during the reign of Hadrian based on the traditions of the Fourth Pompeian Style, was fostered in the fresco painting at the Pannonian sites. The panels from *Sirmium* with figures of Muses in medallions and with the vegetal candelabra in the narrower fields (Abb. 3 a, b) also inherited these traditions, as well as the artistic concepts of the Neronian-Flavian period, such as images *in tondo*, bordered not by a simple frame as the emblems of *Aquincum*, but by a band with the astragal motif (Abb. 3 c). The same concept can be seen on some early examples from Pompeii and *Herculaneum*[19] and also, apart from the frames of tondi from the villa in Balácapuszta, on the frames of two medaillons painted on the walls of the *villa urbana* in *Carnuntum* in the 2nd century AD[20].

The largest preserved panels of this composition are those of the *dado* with white water birds and green shrubbery, painted on a yellow background (Abb. 4). The fresco with these motifs has analogies with wall paintings from the final phase of the Pompeian painting, dated to the third quarter of the 1st century. The *Sirmium* fresco on the *dado* is, in relation to the selected motifs, similar to the paintings from the Casa di Menandro in Pompeii[21], from the peristyle of the Maison aux Echassiers on the site Vienne in *Gallia*[22] and from the structure under the *palaestra* of the Imperial Baths in Trier[23]. However, considering the colours used to paint the water birds and plants, the closest analogies for the fresco from *Sirmium* are the fresco from Ptuj (*Poetovio*)[24], dated to the middle of the 2nd century and the frescoes from the sites Vidy and Ferren in Switzerland[25]. These parallels indicate that the examples from *Sirmium* date to the early building phase of this locality, i.e. from the beginning of the 2nd century.

The suggested reconstruction of the decorative scheme of the composition on the wall of room 13 in structure B of locality 21 in *Sirmium* (Abb. 5), made on the basis of the preserved fresco segments and of the existing analogies, is, still, just a theoretical conclusion. The suggested height of the *dado* is 39 cm and of the border above it 6 cm. We think that the total height of the yellow surface of the *dado* together with the red border should be 44,4 cm, i.e. 1½ feet. That would mean that the entire wall composition was executed in a strict observance to the standard proportions. The height of each reconstructed panel with picture and *dado* would have been 300,8 cm or 10½ feet.

The fresco wall decoration with representations of Muses in medallions also included, in all probability, narrow painted fields with vegetal *candelabra*. Rather small fragments of these paintings on the around 30 cm wide panels have been preserved. This measurement could not be established precisely on the basis of the preserved fragments, but we think that it should be 29,6 cm, *i.e.* 1 foot.

Among the frescoes with figural representations from locality 21 in *Sirmium*, one of the early examples, dating from the end of the 1st or the very beginning of the 2nd century, is a fragmentary preserved fresco showing one of the *Dioscuri* on a polished red background (Abb. 6). The chronological determination of this and other fragmentary preserved frescoes is highly debatable. The fresco with a portrait of *Venus* (Abb. 7) is a fragment of a larger composition whose contents we could not yet determine. According to its stylistic traits, including the charming, chubby face of small size, it can be compared with images of *Amor* or *Eros*, similar to a fresco from the peristyle of the Casa dei *Vettii* in Pompeii, dating to the final phase of the Pompeian painting[26]. A representation of the head of *Medusa* (Abb. 8 a) is the most monumental and the most suggestive fresco from locality 21. Her pendant was probably a painting with the same motif, but less well preserved (Abb. 8 b). The Medusas in the frescoes from locality 21 were painted suggestively; they have a

[18] Baldassarre *et al*. 2002, 225.
[19] Baldassarre *et al.* 2002, 246 (*Herculaneum*, representation of *Dionysus* and *Ariadne in tondo*). 247 (Pompeii, Casa del Citaredo, portrait of an elderly man-philosopher *in tondo*).
[20] Behling 2009, 401–404 Abb. 5–6.
[21] Maiuri 1932, 82 fig. 39–40.
[22] Baldassarre *et al.* 2002, 268 f.
[23] Römer am Rhein 1967, Kat. B 8 Farbtaf. II bottom.
[24] Plesničar-Gec 1997–1998 (I), 23, fig. C.
[25] Drack 1950, 20–22.
[26] Mielsch 2001, 87 Abb. 95; Baldassarre *et al*. 2002, 232 f.

serene facial expression with dominant large eyes. The brush strokes are soft and the colours subdued. Images of Medusas wearing golden earrings have all the characteristics of portrait painting, which, because of the psychological approach to the image, have certain parallels in the Fayum portraits executed in the encaustic technique. These tendencies have already been encountered in some paintings of the Fourth Pompeian Style[27], thus suggesting that the *Sirmium* specimens could have been produced at the end of the 1st or at the very beginning of the 2nd century.

Only a small fragment of a fresco with the image of *Harpocrates* (Abb. 9) is preserved. According to the high quality of the execution and the suggestiveness, it is stylistically close to the frescoes with the heads of *Medusa*, while the attractiveness of the depicted face connects it with the image of *Venus*. Unfortunately we could not determine the context within which this Romanized Egyptian deity was depicted.

The stylistic and chronological determination of a fresco with the image of *Dionysus* (Abb. 10) also provokes dilemmas. This picture, painted in green nuances on a yellowish background, is framed by a green border along the lateral sides and a blue border within brown bands along the top edge; this indicates certain characteristics of the wall painting concept of the Antonine period[28].

The analyzed frescoes from room 13 of structure B in the residential quarter situated next to the north town wall (locality 21) confirm that this room was richly decorated with fresco paintings and that the initial wall decoration was perhaps replaced with a new one in a short period of time. One group of fresco paintings consists of red panels with representations of Muses in medallions that conceptually has certain parallels with wall paintings from Balácapuszta, *Aquincum*, *Brigetio* and *Carnuntum*[29], whereas in regard to the figural traits and the colouristic concept of the *dado* they are close to a fresco from *Poetovio*. These observations suggest that these frescoes were created by a painting atelier from which the leading artists were from Italy and whose traditions were over and further developed by local Pannonian-Noric artisans.

The second group of frescoes, which are painted in shades of green, white, yellow and brown on a light background, include the representations of *Dionysus*, *Venus* and *Harpocrates*. Their common features are the impressionistic style of the faces, relatively small dimensions and a certain charm of the depicted figures. They are in the tradition of the 'Baroque style' of the final phase of the Pompeian painting. Some of the figures are adorned with jewelry like the image of *Venus*, but also the head of *Medusa*; they are characterized by suggestiveness, beauty and serenity of the image and can also be ascribed to the same traditions. The painting of the *Dioscuri* from the same room is particularly outstanding, because of the character of the background and also because of the colours used as it was painted in two colours: the polished red background and the scene in white nuances of which the image of one of the *Dioscuri* of exceptional beauty and part of his white horse are fragmentarily preserved.

The present state of investigations of figural compositions from the early Imperial period in the Pannonian-Danubian provinces does not provide a sound basis for the analysis of the *Sirmium* examples, as their closest analogies could only be found in the paintings from distant centers, first of all from the territory of Italy. The results of these early contacts were the basis of the later works developed by the local Pannonian-Noric masters.

Bibliographie

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Köln 2002).

Behling 2009 — C.-M. Behling, Wandmalereiforschung in Carnuntum (Niederösterreich). Überblick über die bisherigen Ergebnisse, ActaArchHung 60, 2009, 397–406.

Bingöl 1997 — O. Bingöl, Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Kulturgeschichte der antiken Welt 67 (Mainz 1997).

Drack 1950 — W. Drack, Die römische Wandmalerei der Schweiz, Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz 8 (Basel 1950).

[27] Baldassarre *et al*. 2002, 243. 246.

[28] Mielsch 2001, 104–106.

[29] Thomas 1964, 99 f. Taf. 48–57; Németh 1973, 115–120; on the Borders of East and West 2002, 110–112; Behling 2009, 401–404 Abb. 5–6.

Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).
Maiuri 1932 A. Maiuri, La casa del Menandro e il suo tresoro di argenteria (Roma 1932).
Mielsch 2001 H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).
Milojević 1975 J. Milojević, Stambena četvrt u severnom delu antičkog Sirmijuma (MA thesis, mss) (Beograd 1975).
Milošević 1962 A. Milošević, Freske u Sirmijumu-Lok. 21, APregl 4, 1962, 199–122.
Милошевић 2001 П. Милошевић, Археологија и историја Сирмијума (Summary: Archeology and History of Sirmium) (Нови Сад 2001).
Mirković 1971 M. Mirković, Sirmium. Its History from the I Century A.D. to 582 A.D., Sirmium I, 1971, 5–94.
Mirković 2006 M. Mirković, Sirmium. Istorija rimskog grada od I do kraja VI veka (Sremska Mitrovica 2006).
Németh 1973 M. Németh, Újonnan összeállított falfestmény Aquincumból (Zusammenfassung: Neu Zusammengestelltes Wandgemälde aus Aquincum), BudReg 23, 1973, 115–120.
On the Borders of East and West 2002
On the Borders of East and West. The Permanent Archaeological Exhibition of the Hungarian National Museum/Kelet és Nyugat Határán. A Magyar Nemzeti Múzeum állandó régészeti kiállítása (Budapest 2002).
Plesničar-Gec 1997–1998 Lj. Plesničar-Gec, Antične freske v Sloveniji I/The Roman Frescoes of Slovenia I–II (Ljubljana 1997).
Popović 1963 V. Popović, Sirmium-Sremska Mitrovica-rimski grad, APregl 5, 1963, 62–73.
Popović 2008 I. Popović, Figural Wall Painting in Sirmium. Continuation of Pompeian or Genesis of Pannonian Style of Fresco Decoration/Figuralno zidno slikarstvo Sirmijuma. Nastavak pompejanskog ili nastanak panonskog stila fresko dekoracije (Belgrade 2008).
Römer am Rhein 1967 Römer am Rhein. Ausstellung des Römisch-Germanischen Museums Köln, Kunsthalle Köln, 15. April bis 30. Juni 1967, verlängert bis 31. Juli 1967 (Köln 1967).
Simovljević 1964 N. Simovljević, Lokalitet 21-rimska arhitektura, APregl 6, 1964, 80–83.
Thomas 1964 E. Thomas, Römische Villen in Pannonien. Beiträge zur pannonischen Siedlungsgeschichte, mit Rekonstruktionszeichnungen (Budapest 1964).

Abbildungen

Abb. 1: Residential quarter next to the town wall (loc. 21); in the corner, *Sirmium* in the 2nd – 3rd centuries, localities with figural frescoes (plan by M. Jeremić)
Abb. 2: Frescoes with representations of Muses in medallions, a) *Melpomene*; b) *Terpsichore*; c) *Thaleia* (?); d) *Clio* (?) (photo by S. Maksić)
Abb. 3a: Parts of mural compositions with Muses in medallions; a) reconstructed panel; b) vegetal *candelabrum*; c) medallion frame, detail; d) picture frame, detail (photo by S. Maksić)
Abb. 4: Socle with fresco painting of water birds (photo by S. Maksić)
Abb. 5: Theoretical reconstruction of the composition on the wall of room 13 in structure B on locality 21 (drawing by A. Premk)
Abb. 6: Fresco with representation of one of the *Dioscuri* (photo by S. Maksić)
Abb. 7: Fresco with representation of *Venus* (?)(photo by S. Maksić)
Abb. 8 a, b: Frescoes with representations of Medusas (photo by S. Maksić)
Abb. 9: Fresco with representation of *Harpocrates* (photo by S. Maksić)
Abb. 10: Fresco with representation of *Dionysus*/*Bacchus* (photo by S. Maksić)

Ivana Popović
Institute of Archaeology
Knez Mihailova 35
SRB – 11000 Belgrade
ivpop@eunet.rs

Paul Meyboom

The Tomb of Kazanlak reconsidered

(Taf. CXXXVIII–CXXXIX, Abb. 1–3)

Abstract

La decorazione della tomba di Kazanlak mostra influenze dall'architettura greca in combinazione con elementi della vita quotidiana dell'aristocrazia Tracia. Difatti la decorazione architettonica della tomba dà l'illusione di un heroon monumentale come l'*Arsinoeion* di Samothrace (275–270 a.C.). Anche alcuni motivi decorativi come il fregio di bucrani e rosette, e in particolare la galleria aperta nella zona superiore della tomba, appaiono per la prima volta nell'Arsinoeion. Perciò una datazione della tomba nel secondo quarto del terzo secolo a.C. sembra probabile. Dobbiamo cercare il committente della tomba fra gli aristocratici locali dopo la rovina della Tracia a causa della morte di Lisimaco nel 281 a.C. In conclusione la tomba di Kazanlak offre un bel esempio di interazione fra l'architettura greca e costumi locali Traci.

The famous Tomb of Kazanlak in Bulgaria, usually dated to the later Classical or early Hellenistic periods, is one of those Thracian tombs of which the decoration illustrates the interest of the Thracian aristocracy in Greek culture[1]. The decoration shows a strong relationship with contemporary monumental Greek architecture and therefore it is worthwhile to reconsider it (Abb. 1). In the rectangular anteroom, the *prothalamos*, which is 1,96 m long, 1,12 m wide and 2,25 m high, the similarity to contemporary monumental architecture and wall decoration is obvious. In the *tholos*, the *thalamos*, which is 3,25 m high and has a diameter of 2,65 m, this connection seems less clear because of its conical shape through which the length of the decorative zones diminishes and their coherence becomes obscure. On closer observation however, their architectural background and coherence become clear as well. Both the anteroom and the *tholos* have a high socle consisting of large painted imitations of marble slabs in various colors. Above these is a red central zone. In the anteroom a frieze follows with an *acanthus* scroll on a black ground and a somewhat higher white-grounded frieze depicting polychrome battle scenes between warriors on foot, which are surrounded by groups of mounted warriors. Due to the conical cross-section of the upper part of the anteroom, the warrior friezes meet at the top where in real architecture the ceiling of the room would have been. In the *tholos*, the red zone is crowned by an elaborate painted frieze showing an architrave decorated with alternating *bucrania* and rosettes. Above this zone is another one of roughly the same height as the red one. In this second zone an aristocratic couple is depicted partaking in a meal surrounded by servants bringing delicacies and by horses and a chariot. The long slender figures, characteristic of the earlier Hellenistic period, as well as the sitting couple fill the entire height of the frieze[2]. Above this zone runs another elaborate architrave in which there is a gutter with waterspouts in the shape of lion heads. Above this frieze is yet another zone which is lower than the other two. Moreover, because of the conical shape of the *tholos*, this zone is also considerably shorter than the other two. It depicts a race of three *bigae* separated by three Ionic columns. The remaining small round ceiling of the *tholos* is covered by a stone slab.

It can be observed that the artists did not fully understand how the Ionic architraves should have been applied correctly. In the first place, such architraves were more appropriate on the exteriors of buildings than on the inside. This is especially obvious in the case of the gutter with the waterspouts in the upper architrave,

[1] For the Kazanlak tomb in general, see the abbreviations, esp. Mikov 1954, col. pl. 25–35; the bibliography given in Torelli 2004, n. 8; and the extensive descriptions of the figural friezes given by Torelli 2004.

[2] Dimitrov 1961, 335; EAA V (1963) 841 s.v. Pagasae (L. V. Borrelli).

which illogically are directed to the inside of the tomb. The *bucrania* and the rosettes of the lower architrave should not have been placed on the *fasciae* of an architrave but on a plain frieze above it. The earliest examples of this motif – the rosettes actually are a variation of *phialai* – can be found in a correct position on the frieze of the *Ptolemaion* and in the interior of the *Arsinoeion* at Samothrace from ca. 275–270 BC[3].

When we imagine the painted decoration applied to a straight wall, the intentions of the decorators become clearer (Abb. 2). They used architraves of the kind they knew from real architecture to divide the wall above the socle in three zones. In real architecture and in wall decorations, a wall usually consists of a socle and a high main zone, while an upper zone or frieze can occasionally be found as in the outer wall of the *cella* of the *Parthenon*, in Etruscan tombs and in the anteroom of the Kazanlak tomb. The less common combination of two high zones in the central part of the wall in the Kazanlak tomb can be found in high monumental buildings such as the Arsinoeion of Samothrace (Abb. 3) and the late Hellenistic Tower of the Winds at Athens[4]. The lower main zone in the tomb is painted plain red as can be found frequently in all kinds of buildings[5]. The banquet scene in the second main zone and the racing scene in the upper zone of the tholos remind us of many similar scenes depicting funerary banquets and games in Etruscan tombs and can also be compared to mythological scenes, megalographies, which in the Greek world often decorated monumental buildings such as sanctuaries and assembly halls[6].

Finally, narrower figurative friezes at the top of walls were not uncommon in monumental architecture as well as in tombs. In the *tholos* of the Kazanlak tomb we see a rather rare feature, namely three painted Ionic columns, which seemingly support the covering slab of the tomb. Rows of columns in the upper zone of a wall can be found in contemporary architecture as well as in wall decorations. A fine example of a partly open gallery in the upper zone was part of the afore-mentioned *Arsinoeion* at Samothrace (Fig. 3). Piers formed by Doric pilasters on the outside and Corinthian half-columns inside, alternating with window-openings with partly open marble screens, served to give light and air to the interior. The motif of rows of half columns in the upper zone of wall decorations presumably derives from such galleries. The spaces between these columns could be neutral but occasionally, like in a fine example from Delos from ca. 100 BC, the *intercolumnia* were painted light blue and their narrow cassette ceilings were painted in perspective as seen from below[7]. In the Kazanlak tomb the motif of the painted gallery in the upper zone is combined with the painted chariot race. The suggestion of openness which such galleries probably created, may have given the beholder in the tomb the impression that the race took place behind the row of columns, i.e. outside on the plain surrounding the tomb. In this way the artist created an early but refined attempt of illusionism. So, in spite of the somewhat illogical execution of the painted decorations and their distortion by the shape of the tomb, we can recognize the decoration of the tomb as an imitation of a real contemporary monumental Hellenistic building (see Abb. 2).

In Greek culture *tholoi* were designated for public assembly and dining rooms, for sanctuaries, especially for heroized monarchs, as the *Philippeion* at Olympia, and occasionally even for private dining rooms[8]. Apparently the commissioner of the Kazanlak tomb was very conscious of the symbolic meaning of the *tholos* he chose as a model for his tomb, namely to represent a heroon in which a funerary banquet was taking place while the funerary games went on around it.

It appears from Thracian grave gifts and tomb decorations that the characteristic aspects of the life of a Thracian aristocrat were ostentatious banquets, the possession of servants and horses together with chariot races and military exploits[9]. Those are exactly the elements that had been added to the painted architectural

[3] For the lion's head waterspouts which also may be found in the Ptolemaion and the Arsinoeion, see Frazer 1990, 211–215, resp. fig. 166 and 157, 168; for the *bucrania* and the rosettes motif see Dimitrov 1961, 335; Frazer 1990, 198–207, resp. fig. 47–48, 49 B–C.F.G. 161B. 162, pl. 83–85; fig. 157. 161. 161A; for the Arsinoeion see also below n. 4.

[4] See resp. McCredie – Roux 1992, pl. 71 = our fig. 3; Travlos 1971, 281. 283, fig. 364.

[5] See for example houses and tombs in *Olynthus*, Robinson – Graham 1938, 295–298.

[6] See EAA IV (1961) 961–962 s. v. Megalografia (R. Bianchi Bandinelli).

[7] See also the upper gallery as decoration of a closed wall in the Hieron at Samothrace, Lauter 1986, fig. 67a; for the Delos example Ling 1991, fig. 19.

[8] See in general Lauter 1986, 176–179; Seiler 1986; a sanctuary in the palace of Vergina, Lauter 1986, fig. 43; a circular *andron* in a house at Pella, Salzmann 1982, 108, Inv.-nr. 105, pl. 38,1.

[9] See in general Zazoff *et al.* 1985, 640–642; Zazoff – Schneider 1986, 17.

decoration of the tomb. In the upper zone of the anteroom military exploits are depicted in the fashion of traditional Greek battle friezes; in the *tholos* a funerary banquet in which the heroized couple, surrounded by their servants and horses, takes part can be seen in the second central zone, resembling a traditional Greek mythological megalography. Seen through the upper gallery, the funerary games seem to be taking place outside the tomb. Therefore, the decoration of the Tomb of Kazanlak presents a fine reflection of Hellenistic architecture in Thrace, but within the Greek frame of the tomb the traditional aspects of Thracian aristocratic life are depicted.

The decorations of the tomb are usually dated sometime around 300 BC. Given the strong Hellenistic character of the decoration, it is tempting to connect it to the strongly Hellenized capital of Odrysia, *Seuthopolis*, of king Seuthes III, who was an ally of Antigonos Gonatas. It was situated only 8 km away from Kazanlak and flourished around the last quarter of the 4th century BC. The aristocratic part of the town consisted of peristyle houses, entirely in the Greek tradition. Moreover, the king's palace had a sanctuary dedicated to the Great Gods of Samothrace[10]. However, the fact that the earliest extant parallels for some elements of the tomb's decoration, such as the upper gallery and the row of *bucrania* and rosettes, both found in Samothrace, date from ca. 275–270 BC, rather suggest a date nearer to the middle of the 3rd century BC. Therefore, the tomb seems to be a local aristocratic tomb dating to the second quarter of the 3rd century BC, built in the period of the disintegration of Thrace after the death of Lysimachos in 281 BC.

In summary, the Tomb of Kazanlak is a fine example of the interaction between Greek architecture and local cultural traditions.

Appendix

A note on the possible identity of the couple buried in the Kazanlak tomb

In an article published in 2004, M. Torelli has attempted to identify the couple that was buried in the tomb. Essentially he based his identification on the following arguments:

- The tomb was covered by a large tumulus with a diameter of 43 m; this is common for tombs of princes.
- The burial of a husband and wife together was not a Thracian custom.
- The decoration of the tomb shows a mixture of Greek and Thracian elements.
- In one of the battle scenes the opponents respectively wear the Macedonian *kausia* and Thracian helmets while in the other one they wear Thracian or Celtic helmets. Therefore the battle scenes reflect historical events which were characteristic for the 3rd century BC in Thrace.
- The man of the banqueting couple wears a (laurel)-wreath on his head, but the woman a royal diadem.

For these reasons, M. Torelli concludes that the man was a Macedonian warrior who had married a local (Odrysian) princess and had founded one of the small kingdoms in the area of *Seuthopolis*. They were created during the period of disintegration of Thrace caused by the death of Lysimachos in 281 BC – who himself is actually known to have had an Odrysian wife.

So far, I can quite agree with M. Torelli's argumentation.

Then, however, he suggests identifying the man with a certain Macedonian named Adaios. He is known as a local prince in Thrace who issued his own coins. This character might have been a soldier of Lysimachos and like him might have been married to a local princess.

In my opinion, the Kazanlak tomb does not offer clear evidence for such a supposition. Furthermore, this identification possibly raises some chronological problems. It seems that Adaios issued coins until about 230 BC. If he really had been a soldier of Lysimachos, he must have been very old at the time of his death. Furthermore, his tomb would be dated later than we have assumed. All this is not impossible, but for the lack of real evidence I think it is more prudent to ascribe the Kazanlak tomb to a local aristocrat or perhaps an unknown adventurer-general, who was active in Thrace around the second quarter of the 3rd century BC.[11].

---

[10] See EAA Suppl. 1970 (1973) 709 f. s. v. Seuthopolis (M. Cicikova).

[11] See extensively Torelli 2004; esp. 151; see for Adaios Danov 1979, 63 f.; for his coinage Hammond – Walbank 1988, 463.

Bibliographie

Borrelli 1963 EAA V (1963) 841 s.v. Pagasae (L. V. Borrelli).
Danov 1979 C. Danov, 1979, ANRW 2,7,1.
Dimitrov 1961 EAA IV (1961) 333–336 s. v. Kazanlăk (D. P. Dimitrov).
Frazer 1990 A. Frazer, 1990, The Propylon of Ptolemy II, Samothrace 10, Bollingen series 40, 10 (Princeton).
Hammond – Walbank 1988 N. G. L. Hammond – F. W. Walbank, A History of Macedonia III (Oxford 1988).
Lauter 1986 H. Lauter, Die Architektur des Hellenismus (Darmstadt 1986).
Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).
McCredie – Roux 1992 J. R. McCredie – G. Roux, The Rotunda of Arsinoe, Samothrace 7, Bollingen Series 60, 7 (Princeton 1992).
Mikov – Tăpkova-Zalmova 1954 V. Mikov – V. Tăpkova-Zalmova, Le tombeau antique près de Kazanlák, Monuments de l'art en Bulgarie 1 (Sofia 1954).
Robinson – Graham 1939 D. M. Robinson – J. W. Graham, The Hellenic House. A study of the houses found at Olynthus with a detailed account of those excavated in 1931 and 1934, Olynthus 8 (Baltimore 1938).
Salzmann 1982 D. Salzmann, Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken (Berlin 1982).
Seiler 1986 F. Seiler, Die griechische Tholos (Mainz 1986).
Shikova 1973 L. Shivkova, Das Grabmal von Kazanlak (Recklinghausen 1973).
Torelli 2004 M. Torelli, Forma greca e culture perifiche, in: M. Barbanera (ed.) Storia dell'arte antica, atti del convegno "Storia dell'arte antica nell'ultima generazione. Tendenze e prospettive", Roma 19–20 febbraio 2001 (Roma 2004) 141–169.
Travlos 1971 J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Tübingen 1971).
Vassiliev 1959 V. Vassiliev, Das antike Grabmal bei Kasanlak (Sofia 1959).
Zazoff – Schneider 1986 P. Zazoff – L. Schneider 1986, Thrakien im Frühhellenismus, AW 17,4, 1986, 3–21.
Zazoff *et al.* 1985 P. Zazoff – Chr. Höcker – L Schneider, Zur thrakischen Kunst im Frühhellenismus, AA, 1985, 595–643.

Abbildungen

Abb. 1: Schematic picture of the Tomb of Kazanlak (design by the author)
Abb. 2: Reconstruction of the hypothetical architectural model for the Tomb of Kazanlak (design by the author)
Abb. 3: The Arsinoeion of Samothrace, 275–250 BC (after McCredie – Roux 1992, pl. 71)

Paul G. P. Meyboom
Faculteit Archeologie, Mediterranean Archeology
WSD
Reuvensplaats 3–4
NL – 2311 BE Leiden
p.g.p.meyboom@arch.leidenuniv.nl

Sektion Novitates

Silvia Fortunati

Il "Criptoportico Neroniano" del Palatino: nuove acquisizioni sulla decorazione pittorica

(Taf. CXL, Abb. 1–6)

Abstract

During the excavation directed by P. Pensabene on the southwest slopes of the Palatine hill, numerous fragments of painted plaster were found inside the so-called *Auguratorium.* A number of these come from the Neronian *cryptoporticus*, restored by *Septimius Severus* at the end of the 2nd century AD and situated near the temple on the eastern side of the *Domus Tiberiana.* The barrel vault, today irreparably damaged, was decorated with a series of circular compositions. Part of the vault can be reconstructed with the fragments from the *Auguratorium*; it shows a very small area decorated with a "centralized-circular" scheme, much in use at that time. In the middle of the white background an octagon with curved sides is depicted; it is surrounded by at least two blue frames with human figures inside. One of these is a woman, half-reclining, with a crown of ears of wheat on her head, possibly a nymph, a "maenad" or the goddess *Tellus;* the other is unfortunately fragmentary, but is probably a man.

Two male figures were presumably depicted on the other sides of the vault; one of them has a *pedum* and a cloak, possibly a satyr. On the white background there is also a bird, a *kantharos*, garlands and two strange objects, perhaps a mirror and a chandelier. Both the ornamental patterns and the scheme greatly resemble those seen on other vaults and ceilings of the 2nd century, as in the *Insula* of the Ierodule, the House of the Painted Vaults in Ostia, the *Domus Tiberiana* and the so-called Palace of *Decius* in Rome.

Il contesto

Nel corso della campagna di scavo condotta nel 1978 dal prof. P. Pensabene presso l'area sud-ovest del Palatino[1] fu rinvenuto, all'interno del tempietto c.d. *Auguratorium*, un consistente nucleo di intonaci dipinti[2] ivi scaricati durante le indagini ottocentesche condotte da P. Rosa e provenienti da edifici, non sempre identificabili, dell'area circostante[3].

Dati archeologici e stilistici provano l'appartenenza di alcuni di questi frammenti alla volta del vicino criptoportico orientale della *Domus Tiberiana*, risalente ad età neroniana ma restaurato sotto Settimio Severo[4] e scavato dal P. Rosa negli anni '60 del XIX secolo[5] (Abb. 1).

[1] Per la storia degli scavi, cfr. Pensabene 2002, con bibliografia precedente.

[2] Per gli altri frammenti, riconducibili a diverse pareti e soffitti, cfr. Fortunati 2009; Fortunati 2010; Fortunati 2011.

[3] Insieme ai frammenti di intonaco dipinto, a grossi blocchi di mosaico e a frammenti di decorazione architettonica furono infatti rinvenute anche discrete quantità di ceramica del XVIII e del XIX secolo, riconducibili proprio alle attività del P. Rosa (Pensabene 1990, 24–26). Sui suoi scavi cfr. Tomei 1999.

[4] Sul Criptoportico cfr. Marucchi 1933, 354–358; Lugli 1946, 486; Luciani 1985.

[5] Tomei 1999, 203–212.

Determinante per l'identificazione si è rivelata la presenza di cornici di stucco inglobate nel *tectorium* di alcuni dei frammenti di intonaco rinvenuti, relativi all'estremità superiore della parete[6]. Esse sono infatti analoghe a quelle ancora visibili in alcuni tratti della volta meridionale del criptoportico, riconducibili al sistema decorativo originario di età neroniana[7] ed immerse nella preparazione pittorica della successiva fase decorativa. Quest'ultima, sulla base di dati archeologici, è attribuibile al restauro severiano, che coinvolse soprattutto il tratto sud dell'ambulacro, la cui volta – già probabilmente lesionata e sottoposta ad ulteriore carico per via della soprastante costruzione di un *castellum aquae* e di una vasca ovale[8] – fu rinforzata con l'aggiunta di tre archi a collo d'oca, assumendo così la conformazione di una volta a botte a sesto ribassato[9].

Per quanto riguarda le pareti dell'ambulacro, alcune foto d'archivio della Soprintendenza Archeologica di Roma scattate negli anni '60[10] permettono di ricostruire la nuova decorazione pittorica secondo uno schema "a riquadri"[11], abbastanza simile a quello del vicino *Paedagogium*[12] e dell'esedra del c.d. Stadio Palatino[13], mentre la volta doveva essere decorata dalla ripetizione di schemi di impianto circolare, come lasciano intuire i pochi lacerti ancora *in situ* e come confermano i frammenti provenienti dall'*Auguratorium*, probabilmente da collocarsi nel tratto sud del criptoportico, più prossimo al luogo di rinvenimento.

I frammenti

I 113 frammenti rinvenuti occupano una superficie di oltre cmq 20.000, circa 1/3 dello schema decorativo ricostruibile. Il confronto con i pochi lacerti ancora *in situ* ne conferma la provenienza dal criptoportico, soprattutto per via dell'identicità del *tectorium*, composto da cinque strati prepatatori e spesso complessivamente cm 8 sulla volta, cm 5 sulle pareti. I frammenti sono infatti divisibili in due gruppi: l'uno con preparazione dall'andamento piano, chiaramente relativa alla parete; l'altro, molto più numeroso, che annovera pezzi caratterizzati da una leggera curvatura, perfettamente adattabili ad una volta a sesto ribassato.

E' su questo secondo gruppo di frammenti che ci soffermeremo in questa sede, tentando di ricostruire la decorazione di un settore della volta.

La volta: proposta ricostruttiva

Secondo la ricostruzione che qui si propone (Abb. 2), una fascia viola con filettatura verde, decorata da volute a "S" e piccoli fiori, segna l'imposta della volta (Abb. 3a). Tangente ad essa, un'altra fascia, cinabro, di andamento circolare, decorata da una sequenza di rettangoli alternati a palmette contrapposte e bordata da un *kymation* di triangoli e rettangoli sormontati da un puntino (Abb. 3b). Nel punto di tangenza delle due fasce è impostata, su fondo bianco, una cornice rettangolare blu delle dimensioni di cm 61 x 37, che inquadra una figura femminile semidistesa sul fianco sinistro. Di essa è possibile vedere la mano sinistra che poggia sulla linea di terra ed una gamba distesa sul piano, mentre dell'altra, piegata, si intravede anche il piede

[6] Sono stati rinvenuti anche quattro frammenti isolati di stucco, sicuramente pertinenti alla stessa decorazione, che è possibile ricostruire come una sequenza di pannelli quadrangolari della larghezza di almeno cm 20, che inquadrano decorazioni floreali. Si tratta per lo più di cornici decorate da un *kyma* lesbio e da uno ionico, intervallati da un listello liscio su cui sono applicati piccoli medaglioni. Tracce di pigmento rosso e blu sono visibili su tutta la decorazione. Per i tipi di cornici cfr. Riemenschneider 1986, 504 f. Nr. 6. 14. 15.

[7] Sulla decorazione in stucco cfr. Mielsch 1975.

[8] Tomei 1996, 171; Tomei 1999, 426 nota 195.

[9] Lugli 1946, 486. In questo tratto, inoltre, il pavimento in mosaico fu obliterato da una più semplice pavimentazione *in spicatum*.

[10] Alcune di queste sono edite in Tomei 1996, tav. 61, 1–3.

[11] In particolare, all'estremità nord del corridoio, si trovavano i resti più leggibili della decorazione, oggi scomparsi: al di sopra di un basamento, forse marmoreo, alto circa cm 15, doveva svilupparsi il registro inferiore di circa cm 50, che le tracce nette di una giornata di lavoro dividevano da quello centrale, alto cm 180, decorato, su fondo bianco, da bande verticali e orizzontali che inquadrano motivi ovali o romboidali con tralci al loro interno. La gamma cromatica è ristretta al rosso, verde e giallo delle bande, cui si aggiunge il bruno delle filettature. Un'altra giornata di lavoro separa questo settore da quello superiore, caratterizzato dal susseguirsi di riquadri rettangolari dalle cornici rosse e verdi che inquadrano motivi e tralci vegetali.

[12] Borda 1958, 116; Wirth 1934, 136 f.

[13] Ling 1991, 178; Borda 1958, 115.

nudo; il braccio destro, la cui mano non è più visibile, è morbidamente appoggiato sul ginocchio sollevato. La testa, di tre quarti, è rivolta verso la spalla destra. La figura indossa una tunica di colore azzurro, allacciata sotto al seno, e un *himation* bruno. Sul petto si intravede un *tondo* bianco, forse un medaglione. Sul capo, dai capelli bruni, poggia una corona di foglie o spighe. Sul braccio sinistro si notano tracce di colore che fanno pensare all’esistenza di un bracciale dorato. I contorni del corpo, di colore rosa scuro, sono realizzati con una sottile linea bruna, più marcata nella parte destra, in ombra.

Al di sopra della cornice è appesa una ghirlanda a festone arricchita da frutti gialli e rossi, cui si affianca un uccello in volo, con le ali spiegate e gli artigli ben in vista, becco a uncino, coda lunga e arricciata. Dalla ghirlanda sorgono due racemi vegetali di colore verde e rosso, simmetricamente divergenti, che generano un grande ottagono dai lati concavi al centro della composizione. La fascia che lo delinea, bordata da un *kymation* di palmette e triangoli, è internamente decorata da una serie di quattro rombi affiancati (Abb. 3c).

Lo spazio di risulta tra la cornice blu e il lato dell’ottagono è occupato da due oggetti sospesi (Abb. 4): uno di forma ovale, di colore verde-azzurro, con una dentellatura appena visibile sul lato inferiore (Abb. 5b); un altro, dipinto in rosso e in verde, visibile solo all’estremità, costituita da lunghe frange vegetali pendenti e terminanti con un puntino, disposte tutte attorno ad un supporto circolare (Abb. 5a).

Una composizione simile è ricostruibile simmetricamente dall’altra parte della volta, dove la medesima cornice blu doveva inquadrare un’altra figura semisdraiata (Abb. 6a), di cui si vedono solamente un fianco cinto da una stoffa azzurra e parte del braccio destro. Il colore della pelle, decisamente più scuro, farebbe pensare ad un personaggio maschile.

Edicole o simili riquadri dovevano disporsi simmetricamente sull’altro asse della volta, dove è possibile collocare i frammenti relativi a due figure maschili, una stante e l’altra in corsa. Della prima (Abb. 6b) si vede solamente la parte centrale del corpo nudo e il braccio sinistro che tiene, ripiegato, un mantello verde e bruno. Alla sua destra si intravedono tracce di un oggetto affilato, presumibilmente un *pedum*. Della seconda (Abb. 6c), probabilmente in corsa, si intravedono invece il ginocchio destro alzato e il piede sinistro a terra.

Volteggia sul fondo bianco anche un mostro marino dalla coda bifida, dipinto in verde, di cui è visibile solo la parte terminale. Esso è collocato nello spazio di risulta tra le due fasce divergenti, quella viola e quella cinabro, e non è inverosimile pensare ad una disposizione dello stesso soggetto in tutti e quattro i punti di tangenza.

Altri frammenti (Abb. 2, in alto a destra) sono probabilmente relativi ad un contiguo settore della volta, anch’esso organizzato secondo uno schema circolare.

Osservazioni iconografiche e stilistiche

La decorazione così ricostruita rientra nel tipo di volte con schema “ad incastro” [14], organizzato secondo assi normali attorno ad un elemento centrale, un sistema compositivo molto diffuso intorno alla metà del II secolo[15].

Analoghe composizioni si possono osservare sul Palatino. Tra di esse colpisce in particolare, per vicinanza topografica e cronologica, quella dell’ambiente 8 del fronte meridionale della *Domus Tiberiana*, inquadrata da una fascia circolare viola da cui si dipartono, differentemente dai frammenti dell’*Auguratorium*, fasce radiali convergenti verso un disco centrale. Negli spazi di risulta sono raffigurati, su fondo bianco, una figura femminile semirecumbente, animali e oggetti sospesi[16]. Più semplificato ma molto somigliante è anche il soffitto di uno dei corridoi pertinenti allo Stadio di Domiziano, tradizionalmente attribuito al rifacimento severiano del 195 d.C.[17].

Non mancano inoltre analogie con la volta che copre il larario della *domus* sotto le Terme di Caracalla[18] e con il soffitto del tablino dell’*Insula* delle Ierodule ad Ostia[19], entrambi inquadrabili nel secondo quarto del II

[14] Barbet 2004, 33 f.
[15] Joyce 1980, 77–79. Cfr. anche Barbet 1984.
[16] Castrén – Lilius 1970, 41–43.
[17] Wirth 1934, 131 tav. 32c.
[18] Iacopi 1972, 605–607.
[19] Veloccia 1970–71, 165–167; Falzone – Pellegrino 2003, 17.

secolo, ma soprattutto con la decorazione del c.d. “Palazzo di Decio” al Viminale[20] e con la stanza IV della Casa delle Volte Dipinte ad Ostia[21].

Le stesse pitture offrono ancora confronti per i singoli elementi decorativi: la sequenza di volute a S alternate a fiori a quattro petali lungo la fascia d’imposta, ad esempio, si ritrova anche nella Casa ostiense, mentre i *kymatia* che bordano la fascia circolare e quella dell’ottagono appaiono rispettivamente nella già citata taberna 8, nell’*Insula* delle Ierodule[22] e nell’edificio sotto le Terme di Caracalla[23].

Sul soffitto dell’*Insula* delle Ierodule[24] è visibile anche un motivo molto simile, sebbene non proprio identico, a quello che percorre internamente la fascia circolare cinabro, mentre nella Casa delle Volte Dipinte, ed in particolare all’imposta della volta della stanza IV, è possibile ritrovare il motivo a catena di rombi che decora i lati concavi dell’ottagono centrale[25].

Se dunque dal punto di vista stilistico e decorativo l’inquadramento della volta trova riscontri certi nell’ambito del II secolo, non è facile invece cercare un significato generale alla composizione, che sembra piuttosto rispondere alle esigenze di un’epoca tendente a svuotare semanticamente le figure conferendo loro un valore precipuamente ornamentale.

Alcune considerazioni iconografiche sono tuttavia possibili, ad esempio, per la figura femminile, nella quale si può riconoscere una ninfa, una menade o la personificazione della *Tellus*. Per quanto concerne la prima possibilità, è di grande interesse la somiglianza con un mosaico della Casa delle Ninfe a Nabeul, databile alla prima metà del IV secolo, che ritrae una ninfa dal capo coronato di lunghe foglie verdi, il viso rivolto verso destra e una *bulla* al collo[26]. Analoghe sono le ninfe dipinte sullo zoccolo dell’ambiente 27 della Casa di Meleagro, in alternanza a leoni rampanti e, soprattutto, a figure danzanti di satiri con *pedum*[27]. La medesima associazione di satiri e ninfe semirecumbenti era visibile anche nei quadretti all’estremità superiore della parete della stanza 55 della *Domus Aurea*, almeno secondo quanto riprodotto in un’incisione pubblicata da Mirri e Carletti[28]. Sulla base di queste osservazioni, in due delle figure maschili rinvenute potrebbero a buon titolo essere riconosciuti dei satiri: in particolare, la figura stante assomiglia molto al personaggio con *pedum* e mantello ripiegato sul braccio che si può vedere sullo zoccolo della già citata Casa di Meleagro [29], mentre da Ercolano proviene una decorazione in stucco che raffigura un satiro, anch’esso dotato di *pedum*, semidisteso su una pelle di animale[30].

Una notevole affinità iconografica oltre che compositiva è riscontrabile anche con la volta della tomba 55 della Necropoli dell’Isola Sacra a Ostia[31]. Pur appartenendo ad un sistema decorativo leggermente diverso dal nostro – centralizzato ma mancante dell’elemento comprensivo circolare – la struttura generale dello schema è innegabilmente vicina. La decorazione, su fondo giallo, è infatti incentrata attorno ad un ottagono da cui si dipartono ghirlande e candelabri. In asse con la volta erano, contrapposti due a due, quadretti con lati concavi – in cui si può intravedere una figura femminile semisdraiata su fondo rosso – e quadretti rettangolari – su uno dei quali si conserva una figura maschile danzante. Agli angoli, quattro medaglioni con i busti delle Stagioni su fondo verde[32]. Quanto all’identificazione della figura stante e di quella semirecumbente, ferma restando l’interpretazione della prima come satiro danzante, varia il riconoscimento della seconda,

[20] Di essa resta solo un disegno di P. S. Bartoli (Bartoli 1911, tav. 82), che riproduce uno schema incentrato attorno ad un ottagono dai lati concavi con quadretti impostati lungo i due assi ortogonali. Negli spazi di risulta, figurine alate, vegetali e animali. Anche la gamma cromatica selezionata, che predilige il cinabro, il blu, il verde e il giallo, si avvicina molto a quella della nostra volta.

[21] Felletti Maj 1967.

[22] Falzone – Pellegrino 2003, fig. 8–9.

[23] Iacopi 1972, 621 fig. 28.

[24] Falzone – Pellegrino 2003, 13 fig. 9.

[25] Felletti Maj 1967, tav. 2, 1.

[26] Darmon 1980, 40 f. tav.11, 8.

[27] PPM IV (1993) 766–769 fig. 206–210 s. v. Casa del Meleagro (VI, 9, 2.13) (I. Bragantini).

[28] Peters – Meyboom 1982, 43 fig. 2,5. 45; Meyboom – Moormann 2013, II, 80 fig. 55.4,5.

[29] PPM IV (1993) 739 fig. 160 s. v. Casa del Meleagro (VI, 9, 2.13) (I. Bragantini).

[30] Mielsch 1975, 133 K 36.1; tav. 32,1.

[31] I. Baldassarre (Baldassarre 1996, 107) la data alla prima età antonina, mentre la H. Joyce (Joyce 1980, 80) la considerava di 20 o 30 anni più tarda, posticipandola al 160–170 d.C.

[32] Baldassarre 1996, 106 f.; Joyce 1980, 80 tav. 49. 83.

divinità fluviale[33] o menade, con una maggiore propensione per quest’ultima per via della presenza di un tamburello[34].

La posa assunta dalla figura femminile, tuttavia, ben si adatta anche ad altro tipo di raffigurazioni, tra cui quella della *Tellus,* che ebbe grande diffusione tra il II e il III secolo[35]. Solo a titolo esemplificativo, si propone il confronto con un mosaico tunisino conservato nell’*Antiquarium* di Cartagine in cui la *Tellus*, sdraiata e circondata da fiori e frutta di vario genere, ha il capo cinto da una corona di “erbe o foglie appuntite”, nonché collo e braccia ornati da spessi bracciali d’oro[36].

La presenza di un altro personaggio semirecumbente probabilmente maschile e simmetricamente disposto dall’altra parte della volta, potrebbe tra l’altro avvalorare questa identificazione, vista la frequente associazione – su mosaici e sarcofagi di III e IV secolo[37] – di *Tellus* con *Oceanus*[38]. Sebbene sulla base dei pochi frammenti rinvenuti non sia possibile identificare con certezza la figura maschile con il dio, la posa e l’abbigliamento ricostruibili ben si adatterebbero alla sua tradizionale raffigurazione: oltre che sotto la ben nota forma di maschera, infatti, il dio compariva spesso in figura intera, giacente e seminuda[39], su sarcofagi[40], su monete[41] e, già nel II secolo, su mosaici, come documentano alcuni esemplari tunisini[42]. L’associazione di *Tellus* con *Oceanus* semidistesi e simmetricamente contrapposti, ricordata anche dalle fonti[43], è attestata esemplarmente anche nel c. d. Mausoleo dei *Valerii* della Necropoli Vaticana[44].

Difficile altresì l’identificazione dei due elementi sospesi tra i due racemi e uno dei lati dell’ottagono (Abb. 5). Quello ovale, di colore azzurro, può far pensare ad uno specchio – come quelli nei riquadri del soffitto dell’ambiente 4 dell’*Insula* delle Ierodule[45] – o al piattello di un candelabro[46], mentre l’altro evoca piuttosto, in forma vegetalizzata, un sostegno bronzeo per candelabri e lucerne[47] o un “lampadario”[48]. Corrispondenze si possono notare anche con la riproduzione di *cistae mysticae* visibili su moltissime pareti pompeiane, con funzione semplicemente ornamentale[49].

Anche dal punto di vista stilistico la pittura si inserisce appieno nell’ambito della contemporanea tendenza pittorica di fine II – inizio III secolo, mantenendo, tuttavia, ancora una considerevole corposità nelle forme, piuttosto lontane dalla tecnica impressionistica “a macchia” che caratterizza la pittura tardoseveriana e posteriore. Rispetto ad alcuni esempi contemporanei, infatti, le forme assunte sia dalle figure umane che dagli altri oggetti riprodotti, pur nella loro resa un po’ trascurata, mantengono qui un’innegabile solidità che traspare nonostante le non eccelse condizioni di conservazione. Se a livello compositivo, dunque, per la volta è plausibile proporre un inquadramento cronologico tra la fine del II e l’inizio del III secolo – inquadramento confermato incontrovertibilmente dal dato archeologico – a livello stilistico l’affresco si rivela indubbiamente conservatore e più vicino alla fine del primo che all’inizio del secondo dei due secoli. La resa pittorica delle ghirlande, ad esempio, è ben lontana dalla stilizzazione e dalla esilità degli esempi di III secolo, pur avvicinandosi molto a quelle dipinte sulle pareti della stanza E8 della *domus* di piazza dei Cinquecento, attribuita

[33] Joyce 1980, 80.
[34] Baldassarre 1996, 106.
[35] LIMC VII (1994) 879 s. v. Tellus (E. Ghisellini).
[36] Voute 1972, 666 fig. 16.
[37] Hanfmann 1951, 182.
[38] LIMC VII (1994) 888 s. v. Tellus (E. Ghisellini).
[39] Foucher 1975, 49.
[40] Cfr. in particolare LIMC VIII (1997) 913 Nr. 96. 98; 606 Nr. 96. 98 s. v. Oceanus (H. C. Cahn).
[41] Hanfmann 1951, 17 Nr. 49; EAA V (1963) 619–621 s. v. Oceanus (H. Sichtermann). Per le monete, raffigurazioni simili alla nostra si trovano, tra l’altro, su denari adrianei (Mattingly 1965, tav. 15. 16. 63), su emissioni efesine di Commodo (Head 1892, 82 Nr. 255) e sui denari argentei emessi da Settimio Severo nel 209 d.C., cfr. LIMC VIII (1997) 907 Nr.4 s. v. Oceanus (H. C. Cahn).
[42] Levi 1947, 38 f. tav. 6b.
[43] Anth. Pal. 9,778; 16, 65.
[44] Guarducci 1953, 7 fig. 3–4.
[45] Falzone – Pellegrino 2003, 21 fig.11.
[46] Delplace 1981, 40 f.
[47] De Vos 1975, 70 f.; Pernice 1925, tav. 10. 15; Pettinau 1990, 100.
[48] Cfr. PPM III (1991) 702 fig. 54 s. v. Casa delle Nozze d’Argento V 2, i (F. Parise Badoni): *fauces* p.
[49] A titolo esemplificativo, cfr. PPM V (1994) 491 fig. 34 (*oecus* e); 545 fig. 130 (sala q, parete N); 558 fig. 148 (sala q, parete E) s. v. Casa dei Vettii VI 15, 1 (V. Sampaolo).

al rifacimento di età severiana[50]. Come le ghirlande dei frammenti dell'*Auguratorium*, anche esse sono caratterizzate da foglie di colore verde chiaro non sempre ben distinguibili l'una dall'altra e da frutti gialli e rossi di forma tondeggiante disposti principalmente lungo un unico lato; nel complesso, si presentano abbastanza solide pur nella loro sottigliezza, soprattutto se paragonate ad esempi di età adrianea o antonina. In questo senso basti pensare, ad esempio, alla notevole differenza stilistica rispetto alle più antiche e corpose ghirlande dipinte nel triclinio dell'*Insula* delle Ierodule, decisamente più rigogliose e raffinate[51].

Bibliographie

Baldassarre 1996 — I. Baldassarre, Necropoli di Porto. Isola Sacra, guida (Roma 1996).

Barbet 1984 — A. Barbet, Organisation de surface des peintures romaines aux II et III siècles après J.C., RA 23, 1984, 313–324.

Barbet 2004 — A. Barbet, Les compositions des plafonds et de voûtes antiques. Essai de classification et de vocabulaire, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe colloque international de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 15–19 mai 2001 (Budapest 2004) 27–36.

Barbera 1996 — M. Barbera, La stanza E8, in: M. Barbera – R. Paris (a cura di), Antiche stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini, Roma, dicembre 1996–giugno 1997 (Roma 1996) 86–88.

Bartoli 1911 — A. Bartoli, Cento vedute di Roma antica (Firenze 1911).

Borda 1958 — M. Borda, La pittura romana (Milano 1958).

Castrén – Lilius 1970 — P. Castrén – H. Lilius, Graffiti del Palatino II. Domus Tiberiana, ActaInstRomFin 4, 1970.

Darmon 1980 — J. P. Darmon, Nympharum Domus (Leiden 1980).

De Vos 1975 — M. De Vos, Scavi nuovi e sconosciuti (I–11,14; I–11,12), pitture memorande di Pompei. Con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri, MededRom 37, 1975, 47–85.

Delplace 1981 — C. Delplace, Le pitture murali del criptoportico di Urbisaglia, BA 11/1, 1981, 25–48.

Falzone – Pellegrino 2003 — S. Falzone – A. Pellegrino, Le pitture della Casa delle Ierodule ad Ostia. I recenti restauri (Roma 2003).

Felletti Maj 1967 — B. M. Felletti Maj, Le pitture della Casa delle Muse, MonPitt III (Roma 1967).

Fortunati 2009 — S. Fortunati, Frammenti inediti da un soffitto dipinto del Palatino, <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2009-141.pdf> (2009).

Fortunati 2010 — S. Fortunati, Nuove testimonianze pittoriche dall'area sudovest del Palatino, in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 777–783.

Fortunati 2011 — S. Fortunati, Uno scorcio di "stile architettonico" dal Palatino. Motivi e modelli pittorici tra tarda Repubblica e primo Impero, in: E. La Rocca – A. D'Alessio (a cura di), Tradizione e innovazione. L'elaborazione del linguaggio ellenistico nell'architettura romana e italica di età tardo-repubblicana, Studi Miscellanei 35, 2011, 161–189.

Foucher 1975 — L. Foucher, Sur l'iconographie du dieu Océan, Caesarodunum 10, 1975, 48–52.

Guarducci 1953 — M. Guarducci, Cristo e S. Pietro in un monumento precostantiniano (Roma 1953).

Hanfmann 1951 — G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks I–II (Cambridge 1951).

Head 1892 — B. V. Head, The Greek coins in the British Museum. Catalogue of the Greek Coins of Ionia (Londra 1892).

Iacopi 1972 — I. Iacopi, Esempi di stratificazione pittorica dalla domus sotto le Terme di Caracalla, in: A. M. Bietti Sestieri (a cura di), Roma. Archeologia nel centro (LSA) 6, 2, 605–622.

Joyce 1980 — H. Joyce, The decoration of walls, ceilings and floors in Italy in the second and third century A.D. (Roma 1980).

Levi 1947 — D. Levi, Antioch Mosaic Pavements (Princeton 1947).

Ling 1991 — R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Luciani 1985 — R. Luciani, Il Criptoportico del Palatino, in: R. Luciani (a cura di), Roma sotterranea. Catalogo mostra Roma, Porta San Sebastiano, 15.10.1984–14.01.1985 (Roma 1985) 148–154.

Lugli 1946 — G. Lugli, Roma antica. Il centro monumentale (Roma 1946).

Marucchi 1933 — O. Marucchi, Le Forum romain et le Palatin 3(Rome 1933).

Mattingly 1965 — H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum 3 (London 1965).

Meyboom – Moormann 2013 — P. G. P. Meyboom – E. M. Moormann, Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma, BABesch Suppl. 20 (Leuven 2013).

Mielsch 1975 — H. Mielsch, Römische Stuckreliefs, RM Suppl. 21 (Heidelberg 1975).

[50] Barbera 1996, 86–88. 90–94 tav. 2–6.

[51] Falzone – Pellegrino 2003, fig. 7.

Pensabene 1990	P. Pensabene, Testimonianze di scavo del XVIII e del XIX secolo sul Palatino, in: G. Morganti (a cura di), Gli Orti Farnesiani sul Palatino. Atti del Convegno Internazionale di Roma 28–30 novembre 1985, Roma antica 2 (Roma 1990) 17–60.
Pensabene 2002	P. Pensabene, Venticinque anni di ricerche sul Palatino. I santuari e il sistema sostruttivo dell'area sud-ovest, ArchCl 53, 2002, 65–136.
Pernice 1925	E. Pernice, Gefässe und Geräte aus Bronze (Berlin 1925).
Peters – Meyboom 1982	W. J. Th. Peters – P. G. P. Meyboom, The Roots of Provincial Roman Painting. Results of Current Research in Nero's Domus Aurea, in: J. E. A. Liversidge (ed.), Roman Provincial Wall Painting of the Western Empire, BARIntSer 140 (Cambridge 1982) 33–74.
Pettinau 1990	B. Pettinau, L'illuminazione della domus. Lucerne e candelabri, in: L. Pirzio Biroli Stefanelli (a cura di), Il bronzo dei Romani. Arredo e suppellettile (Roma 1990) 81–102.
Riemenschneider 1986	U. Riemenschneider, Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVIII, Archäologie 12 (Frankfurt 1986).
Tomei 1996	M. A. Tomei, La Domus Tiberiana dagli scavi ottocenteschi alle indagini recenti, RM 103, 1996, 165–200.
Tomei 1999	M. A. Tomei, Gli scavi francesi sul Palatino. Le indagini di Pietro Rosa per Napoleone III (1861–1870) (Roma 1999).
Veloccia 1970–71	M. L. Veloccia Rinaldi, Nuove pitture ostiensi. La Casa delle ierodule, RendPontAc 43, 1970–71, 165–185.
Voute 1972	P. Voute, Notes sur l'iconographie d'Océan. À propos d'une fontaine à mosaïque decouverte à Nole (Campanie), MEFRA 84, 1, 1972, 639–673.
Wirth 1934	F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis aus Ende der dritten Jahrhunderts (Berlin 1934).

Abbildungen

Abb. 1: Roma. Palatino, il criptoportico neroniano
Abb. 2: Proposta ricostruttiva di un settore della volta
Abb. 3: Le fasce decorate, a. fascia viola all'imposta della volta; b. fascia circolare cinabro; c. lati concavi dell'ottagono
Abb. 4: Figura femminile semirecumbente inquadrata da una cornice blu e circondata da una ghirlanda. Al di sopra, due racemi vegetali da cui si diparte l'ottagono centrale; a destra, uccello in volo
Abb. 5: Oggetti di incerta identificazione visibili al di sopra della cornice blu
Abb. 6: Figure maschili, a. figura semirecumbente; b. figura con *pedum* e mantello; c. figura in corsa

Silvia Fortunati
Dipt. Scienze dell'Antichià
Università La Sapienza
Piazzale Aldo Moro 5
I – 00185 Roma
silvia.fortunati@yahoo.it

Antonio Varone

Un nuovo complesso decorativo nell'*Insula* dei Casti Amanti a Pompei

(Taf. CXLI–CXLII, Abb. 1–6)

Abstract

At the excavations of the *Insula* of the Chaste Lovers at Pompeii (Reg. IX, Ins. 12) a new *cubiculum* was completely unearthed during the campaign 2008–2009. It has a complex decorative system with interesting wall paintings and a sophisticated mosaic pavement. This paper presents this new discovery, illustrating the decorative programme of the room in the Fourth Style with a tripartite scheme: in the middle zone are central medallions and lateral quadrangular paintings on a white background, the red socle has vegetal motives. Unfortunately the upper zone as well as the vault have not been preserved. The precious black and white mosaic decoration of the pavement with geometric motives divides the room into different functional zones. Of certain interest is the way in which the decoration adapts to the architectonic form of the room, underlining its structural elements. Finally, the paper compares the decoration of this room with that of another part of the complex, which was already presented at the previous conference of the association.

Nei nuovi scavi che si stanno effettuando a Pompei nell'*insula* dei Casti Amanti (Reg. IX ins. 12) e i cui rinvenimenti sono stati al centro di altri interventi presentati in precedenti colloqui della nostra Associazione[1], è stato completamente messo a vista nella campagna 2008–2009 un cubicolo che presenta un'interessante decorazione pittorica parietale e una sofisticata pavimentazione musiva.

L'ambiente appartiene ad una *casa* scavata solo parzialmente, cui si accede dall'ingresso *c* del vicolo posto ad occidente dell'isolato, tra le *insulae* 11 e 12 della Regione IX, di cui peraltro non è allo stato ancora possibile affermare con piena certezza la connessione con la *casa* detta dei Pittori al Lavoro[2]. Il cubicolo, che reca la numerazione del tutto provvisoria di 14, è posto a meridione di un *andròn* di collegamento con ambienti ancora non scavati (Abb. 1) e si apre sull'atrio con una soglia marmorea su cui sono ancora chiaramente visibili i segni dei cardini che sostenevano una porta a due ante di piccola ampiezza.

Nella notte tra il 5 e il 6 aprile del 2003 il cubicolo, allora scavato solo in parte, fu oggetto delle mire di malfattori rimasti ignoti che danneggiarono nell'asportare il medaglione con erote che era al centro della parete sud oltre a resecare, asportare e danneggiare altri dipinti di un ambiente contiguo, numerato provvisoriamente col numero 16. Una brillante azione dei Carabinieri della Stazione di Pompei permise il pronto recupero dopo pochi giorni dei dipinti trafugati, che, prontamente restaurati nei laboratori della Soprintendenza di Pompei dai non pochi guasti che la furia cieca e precipitosa dei ladri aveva perpetrato su di essi, sono stati da me presentati, per quanto riguarda l'ambiente 16, nei lavori del nostro ultimo convegno di Napoli[3].

In questa sede, invece, si presenta ora il complesso decorativo del cubicolo 14, al centro della cui parete meridionale era posto il medaglione con erote, gravemente danneggiato, ma che si è potuto tuttavia ugualmente ricomporre ed assemblare su supporto grazie all'abile lavoro dei restauratori della Soprintendenza[4].

---

1 Varone 1997; Varone 2007; Varone 2010.

2 La bibliografia dei lavori riguardanti l'isolato è stata da me data in Varone 2010, 453 n. 1.

3 Varone 2010. Per i particolari del furto e del rinvenimento vedi soprattutto 453.

4 A differenza degli altri quadretti asportati, che vennero dopo il recupero presentati nella mostra tenuta nel 2005 presso l'*Antiquarium* di Boscoreale Cibi e sapori a Pompei e dintorni, per cui v. Varone 2005, questo viene solo ora presentato insieme al resto del complesso. Si conserva nei depositi archeologici di Pompei e ha il nr. d'inv. 86722.

La decorazione, in quarto stile, presenta uno schema tripartito sulle pareti nord e sud, bipartito su quella di fondo e quella occidentale d'ingresso (Abb. 2).

Lo zoccolo, a fondo rosso, presenta nella partizione centrale delle pareti tripartite una felce, la lingua cervina (*phyllitis scolopendrium*)[5], inquadrata da due cigni rampanti affrontati, ognuno posto in plinti rettangolari riquadrati in turchese, mentre nei pannelli laterali è solo presente una fascia orizzontale bianca corrente a mezza altezza su una linea ugualmente bianca e campita con motivi a palmetta stilizzata.

Lo schema bipartito della parete est, dove compare una grossa finestra, prevede invece sullo zoccolo in un plinto centrale un cigno rampante rivolto a destra e due plinti laterali, stavolta bordati di giallo e inquadranti rametti di fiori bianchi, uniti al primo da un'analoga fascia orizzontale.

La parete ovest, ove è presente la porta, ha invece uno schema misto, che, se è bipartito nella zona mediana, si assimila invece nello zoccolo a quello delle pareti tripartite, realizzato tuttavia solo a metà.

La zona mediana a fondo bianco posta al di sopra di una predella gialla, mostra, nelle pareti laterali tripartite, ad inquadramento del medaglione con erote della zona centrale, la stilizzazione di una leggerissima struttura architettonica a finte colonnine rosse e gialle poggiante sui plinti dello zoccolo, mentre nei pannelli laterali bordi di tappeto inquadrano quadretti centrali bordati di rosso con paesaggi.

Più che bordi di tappeto, invero, sembra in questo caso che il pittore abbia voluto rappresentare piuttosto dei nastri, dei limbi, che, partendo dagli spigoli delle pareti listate di rosso, si presentano con una decorazione a fondo giallo sui due lati orizzontali, per mostrare invece il risvolto, in turchese, su quello verticale.

Nella zona centrale un festone verde a doppio arco è posto in corrispondenza del margine superiore dei bordi di tappeto dei pannelli laterali, mentre in corrispondenza di quello inferiore compare una semplice linea retta.

Nel medaglione sulla parete nord compare un erote a sinistra con mantello svolazzante che regge una clava sulla spalla destra[6], con chiara allusione ad Ercole (Abb. 3). I quadretti laterali, in cui si distinguono confusamente dei paesaggi, sono purtroppo entrambi poco leggibili.

Il medaglione che era invece posto sulla parete sud e ora montato su supporto mostra invece un erote a destra con mantello svolazzante che regge sulla spalla sinistra un tripode con evidente allusione ad Apollo (Abb. 3). I quadretti laterali, molto rovinati, presentano sul pannello est un paesaggio, sembrerebbe, marittimo, con architetture e figure umane; su quello ovest figurine umane su rocce, se non altrimenti barche.

La parete di fondo, bipartita, incornicia la grossa finestra che si apre al centro di essa con una linea rossa e utilizza come elemento di divisione un candelabro vegetale, che si interrompe sotto la finestra stessa, dove sono ancora ben distinguibili i chiodi che ne reggevano l'intelaiatura lignea.

I due pannelli laterali sono riquadrati con i motivi a nastro, qui estesi su quattro lati. Il risvolto, che sembra stavolta correre in senso orizzontale, è tuttavia reso sempre in giallo, ma con differenti motivi decorativi resi in rosso.

Immediatamente ai lati della finestra, e non al centro del pannello, compaiono due quadretti riquadrati in rosso, di cui quello settentrionale è praticamente illeggibile, mentre quello meridionale (Abb. 4) mostra dei vasi agonistici, un *kyathos*, secondo la definizione della Riz[7], e un'*hydria*[8] entrambi ad ansa sormontante, accompagnarsi a una palma della vittoria appoggiata, sembrerebbe, a un cratere di tipo Riz A1[9], e a un *trochus* in cui sono inseriti i *garruli anuli* ricordati da Marziale[10] con la relativa *clavis adunca*.

Sembra chiaro che nello schema compositivo della parete la finestra viene considerata parte integrale e precipua della stessa. Del pari, risalto decorativo, grazie a una bordura nera, viene dato anche al foro di aerazione che compare in alto e che a mio avviso serviva a far disperdere i fumi del braciere durante l'inverno quando porta e finestra restavano chiuse.

---

[5] Devo il riconoscimento ad A. Ciarallo, direttrice del laboratorio di scienze applicate della Soprintendenza Archeologica di Napoli e Pompei, che ringrazio.

[6] Cfr. anche Helbig 1868 nr. 647, dalla Casa di Marco Lucrezio.

[7] Si tratta del vaso che la Riz classifica come Henkelbecher B. Cfr. Riz 1990, 13. 20. 28. 36. 75 nr. 103 con tav. 34, 3.

[8] Si tratta del vaso che la Riz classifica come Doppelhenkelkanne D. Cfr. Riz 1990, 12. 17. 20. 28. 35. 70 nr. 81–84 con tav. 30, 1–4.

[9] Si tratta del vaso che la Riz classifica come Mischkessel, Kelchkrater. Cfr. Riz 1990, 13. 18. 20. 29. 37 f. 83 f. con tav. 43, 1–4.

[10] Mart. XIV (*Apophoreta*) 169.

Sulla quarta parete infine, pervenutaci estremamente lacunosa, è il candelabro vegetale posto tra i due pannelli laterali a confermarci la simmetrica impostazione bipartita data a questa zona, in contrasto con quella tripartita voluta per lo zoccolo.

Di certo interesse appare pertanto il modo con cui la decorazione pittorica si adatta alla conformazione architettonica dell'ambiente, sottolineandone le particolarità strutturali.

La zona superiore, al pari della volta purtroppo non conservata in nessun punto, era infine introdotta da una pregevole cornice in stucco con motivi a ovoli alternati a palmette.

Veramente di notevole pregio e tale quindi da meritare almeno un accenno, inoltre, il tessuto decorativo del pavimento musivo (Abb. 5–6), che scansiona gli spazi funzionali dell'ambiente con suggestivi motivi geometrici in nero su fondo bianco, separando lo spazio dell'alcova da quello dell'anticamera, pur all'interno di un'unica cornice in nero formata da un triplice filare di tessere.

Al di là della soglia, con il disegno della folgore ormai molto stilizzato[11], il tappeto dell'anticamera presenta una composizione di fasce alternate caricate da una fila di quadrati tangenti sulla diagonale che lasciano clessidre di risulta, secondo un modello pur presente a Pompei in una composizione di secondo stile del tablino della Casa VIII 2, 34[12], ma che trova i più pieni confronti particolarmente in ambienti termali e, in primo luogo, anche per analogia di suddivisione spaziale del decoro pavimentale dell'intero ambiente, proprio con il calidario (16) della Casa di *Caesius Blandus* (VII 1, 40)[13], ma ancora con il frigidario (20) della Casa del Criptoportico (I 6, 2)[14], pure di secondo stile, o con il calidario (33) della Casa di *Maius Castricius* (VII *Ins.Occ.* 17)[15], la cui datazione viene con dubbio fatta oscillare tra II e III stile. Lo stesso motivo decorativo, peraltro, si ritrova ancora in un ambiente non termale della Casa del Bracciale d'oro (VI 17, 42, amb. 7) associato a decorazioni parietali di IV stile[16].

Il rosone centrale, all'interno di una fascia circolare con motivo ad onda corrente, iscrive una stella a dodici punte formate da triangoli a sua volta racchiudente un esagono[17].

Lo spazio destinato all'alcova, con semplice motivo a crocette di quattro tessere, si raccorda con quello dell'anticamera mediante una fascia-scendiletto, in cui l'elemento centrale formato da un fiore di sei petali inscritto in un cerchio è affiancato sui due lati da tre quadrati, composto il primo da quattro fusi che formano un quadrato concavo, il secondo da più piccoli quadrati contrapposti che si alternano a rettangoli, da un motivo a svastica l'ultimo.

In conclusione, la decorazione pittorica di questo cubicolo, che si avvale degli elementi architettonici facendoli propri, appare abbastanza semplice e in ogni caso più sobria rispetto a quella del contiguo ambiente-giorno 16 con cui ritengo vada comunque messo in relazione. I quadri centrali di splendido effetto coloristico lì presenti cedono qui il posto ai medaglioni con amorini, che comunque ripetono i riferimenti alle divinità protettrici, che già lì vedemmo negli attributi di amorini e *psychai*[18], alludenti lì a Mercurio, Marte, Nettuno, Dioniso e Pomona, qui a Eracle, il *deus bonus* onnipresente a Pompei[19], e Apollo, peraltro ora ripresi anche nella folgore di Giove sulla soglia del pavimento musivo. Questo appare invece il vero, squillante protagonista della decorazione dell'ambiente.

Esso, che per tecnica di realizzazione e per mancanza di ogni altro elemento contestuale di supporto va ascritto senz'altro al quarto stile, mostra di ispirarsi decisamente a modelli di ambienti termali e al riguardo non può non notarsi che il foro per la fuoriuscita dei fumi qui presente sulla parete est è tipico di tali ambienti, trovandosi ad esempio nel calidario della Casa del Menandro, o ancora nel tepidario e nel calidario di quelle di *Maius Castricius* e di *Caesius Blandus*, quest'ultimo indicato appunto come confronto più stringente con il nostro già per il pavimento. Niente tuttavia può far pensare che si sia trattato anche nel nostro

[11] Una folgore policroma si trova ad esempio sulla soglia del tablino della Casa di *Caesius Blandus* (VII 1, 40), cfr. PPM VI, 409 fig. 61–65, o nella Casa della Caccia Antica, cfr. Helbig 1868, nr. 145.

[12] Rep. tav. 118 d; Pernice 1938, 75 e tav. 65, 1. Il pezzo si conserva a Napoli nel Museo Archeologico Nazionale, inv. 114280.

[13] PPM VI, 435 fig. 106–107. 436 fig. 109.

[14] PPM I, 230 fig. 64.

[15] PPM VII, 932, fig. 102–103; Varriale 2006, 487.

[16] PPM VI, 54, fig. 25; Ciardiello 2006, 92 fig. 1.

[17] Il confronto più prossimo è ancora nel calidario (16) della Casa di *Caesius Blandus*, per cui v. a n. 13.

[18] Varone 2010, 455–457 con fig. 5–6.

[19] Coralini 2001 e, particolarmente, 64 con n. 232.

caso di un ambiente termale, già sinanche dalla posizione da esso occupata all'interno della *casa*. Deve parlarsi, quindi, di una riproposizione in altro contesto, quello di un cubicolo, di un modello decorativo pertinente ad altra sfera, quella termale, di cui si sfruttavano, peraltro, i vantaggi tecnologici anche a riguardo del ricambio d'aria.

Bibliographie

Ciardiello 2006 — R. Ciardiello, La Casa del Bracciale d'oro (VI 17, 42), in: M. Aoyagi – U. Pappalardo, Pompei (Regiones VI–VII). Insula occidentalis I (Napoli 2006) 69–256.

Coralini 2001 — A. Coralini, Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana, I sec. a.C.–79 d.C., Studi della Soprintendenza di Pompei 4 (Napoli 2001).

Helbig 1868 — W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (Leipzig 1868).

Pernice 1938 — E. Pernice, Pavimente und figürliche Mosaiken (Berlin 1938).

PPM — G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e mosaici I–X (Roma 1990–2003).

Rep AA.VV. 1985 — AA.VV., Le décor géométrique de la mosaïque romaine, Paris 1985.

Riz 1990 — A. E. Riz, Bronzegefässe in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (Mainz am Rhein 1990).

Varone 1997 — A. Varone, Pompei. Il quadro Helbig 1445, "Kasperl im Kindertheater", una nuova replica e il problema delle copie e delle varianti, in: D. Scagliarini Corlaita (ed.), I temi figurativi nella pittura parietale antica IV sec. a.C.–IV sec. d.C. Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 149–152.

Varone 2005 — A. Varone, I dipinti dell'insula dei Casti Amanti, in: G. Stefani (ed.), Cibi e sapori a Pompei e dintorni (Pompei 2005) 15–17.

Varone 2007 — A. Varone, Trasmigrazione di tipi. Daphne si muta in Kyparissos in un dipinto inedito pompeiano, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulaciòn de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 83–90.

Varone 2010 — A. Varone, Un nuovo contesto pittorico dall'insula pompeiana dei Casti Amanti (Reg. IX ins. 12), in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale de l'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 453–461.

Varriale 2006 — I. Varriale, La casa di Maius Castricius (VII 16, 17), in: M. Aoyagi – U. Pappalardo, Pompei (Regiones VI–VII) Insula occidentalis I (Napoli 2006) 419–503.

Abbildungen

Abb. 1: Pompei. Disegno planimetrico e rilievo da fotogrammetria dell'area scavata dell'*insula* IX 12. Con il numero provvisorio 14 dell'andito *c* è indicato l'ambiente qui presentato, con il nr. 16 quello speculare discusso nel Convegno AIPMA di Napoli
Abb. 2: Pompei, IX 12 *c*. Veduta generale delle pareti dell'ambiente 14
Abb. 3: Pompei, IX 12 *c*. A sinistra, veduta della parete sud dell'ambiente 14 prima e dopo l'asportazione del medaglione centrale con erote. A destra, in basso, l'erote con tripode ricomposto su supporto e, in alto, particolare del medaglione centrale della parete nord con erote con clava
Abb. 4: Pompei, IX 12 *c*, amb. 14. Il quadretto con vasi agonistici, palma della vittoria, *trochus* e *clavis adunca* del settore meridionale della parete est
Abb. 5: Pompei, IX 12 *c*, amb. 14. Veduta dall'alto del pavimento musivo
Abb. 6: Pompei, IX 12 *c*, amb. 14. Restituzione grafica del rilievo del pavimento. Disegno di S. A. Curuni

Antonio Varone
Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei
Piazza Esedra 5 / Via di Villa dei Misteri 4
I – 80045 Pompei

Maria Elisa Micheli

"Il Nilo in Adriatico".
Scene di paesaggio nilotico nel complesso edilizio di Via Fanti ad Ancona

(Taf. CXLIII, Abb. 1–6)

Abstract

The paintings found in the Via Fanti in Ancona in 1955/1957 during construction work decorated an apsidal room, of which the remains have a height of 2.90 m. The structure was related to a set of Roman private buildings situated on different levels and belonging to at least two different chronological phases. The paintings, which date back to the late Republican period, consist of three registers: a continuous frieze with a Nilotic landscape in the lower part, a scenographic architecture in the middle and panels with vegetable scrolls surmounted by masks on the upper level. Although the subject is in line with the Second Style, the technical features and the combination of different elements suggest that the paintings are possibly the result of a local interpretation of an urban prototype, probably linked to the functional destination of the complex.

Rinvenute nel biennio 1955–1957 durante le opere per la costruzione della scuola "Niccolò Tommaseo", le pitture erano pertinenti a strutture, obliterate nel corso dei lavori, localizzate tra le odierne Via Fanti e Vicolo Orsini (Abb. 1). Si trattava di strutture relative a più edifici, costruiti a livelli differenti e riferibili a diverse fasi edilizie: il dislivello di età romana tra le due strade, annullato nel XVIII secolo per l'ampliamento del convento annesso alla chiesa di San Francesco, era di circa 9 m. Dal succinto resoconto di scavo[1] si evince anzitutto l'esistenza di un edificio pertinente ad una prima fase (a-A) con muri perimetrali costituiti da pietrisco alternato a due filari di laterizi, che avevano tagliato la rupe marnosa alla quale si appoggiavano. A Nord di questo edificio, ed a quota più alta, furono scoperti tre ambienti attigui (B, C, D), con pareti in laterizio, pertinenti ad una seconda fase edilizia; dall'ambiente D si accedeva, tramite un ingresso con soglia di marmo, ad un vano più piccolo (E) quadrangolare con pavimento a piccoli mattoni. Ad Est di questo complesso ne venne individuato un altro composto da quattro ambienti (G, H, I, L) relativi ad edifici separati tra loro, che presentavano lo stesso orientamento ed appartenevano alla stessa maglia viaria. A Sud, invece, fu rinvenuto un vano absidato (F); la parete di fondo utilizzava parte del muro perimetrale dell'edificio più antico (A) e ad 1 m. di distanza, concentricamente ad esso, si sviluppava un colonnato di cui restavano stilobate e tracce delle colonne. Il colonnato si apriva su un'area pavimentata in lastroni di pietra calcarea, limitata da un canale di scolo per le acque piovane; il pavimento del corridoio che univa vano e colonnato era in *opus scutulatum* a tessere nere e frammenti di marmi policromi. La parete dell'ambiente absidato – situato a più di 8 m. di profondità e conservato per 2,90 m. di altezza – era affrescata; affrescato era anche il muro di chiusura del colonnato come documenta la campagna fotografica al momento dello scavo (Abb. 2).

L'affresco superstite – asportato a strappo e rimontato su pannelli alveolari componibili nel Museo Archeologico Nazionale di Ancona[2] – occupava l'intera parete di fondo dell'ambiente absidato ed una piccola porzione del muro orientale tangente al colonnato stesso. L'affresco è ripartito orizzontalmente in tre regi-

[1] Annibaldi 1955, 341 n. 4283; Andreae 1959, 175 f. fig. 46; Annibaldi 1959, 18–20; Mercando 1965, 38; Lepore – Zaccaria 1991, 97 fig. 3; Sebastiani 2004, 59–62; Luni 2003, 336 fig. 25 (L. Mercando).

[2] Inv. 21227; lacunosi lo zoccolo e la zona superiore con ampie abrasioni al centro della parete in corrispondenza delle arcate. Dell'affresco si conserva sostanzialmente la sola pellicola pittorica dal momento che, a causa delle cattive condizioni originarie, è andata perduta la coesione con l'intonaco di cui è mantenuto un supporto di minimo spessore: De Marinis 2005, 285–286 (P. Quiri).

stri, l'inferiore formato da uno zoccolo alto 2 piedi che percorre tutte e due le pareti (Abb. 3). Su fondo verde chiaro corre un fregio con scene nilotiche: al centro del fiume, reso in colore verde di varie tonalità e steso a pennellate larghe (oggi molto diluite), sono raffigurate due anatre che nuotano tra foglie di loto, la testa di un coccodrillo con le fauci spalancate che emerge dall'acqua, un'altra anatra che immerge il becco nel fiume, una seconda in volo ad ali spiegate verso la riva, un ippopotamo ripreso da tergo. Nel rapporto di scavo la scena proseguiva con alcuni pigmei sopra una barca, ma le figure, evanide già al momento del rinvenimento, sono ora perdute. Una fascia rosso-bruna separa lo zoccolo dal registro mediano, in cui si dispiega un grandioso prospetto architettonico formato da una serie di archi a fondo nero, sostenuti da pilastri con cornici d'imposta aggettanti di colore giallo-ocra, inquadrati in primo piano da alte colonne ornate lungo il fusto da corone di foglie d'acqua (rese rispettivamente in verde, viola ed ocra), con base a triplice cespo foliato rovesciato e capitello tuscanico. Il terzo registro si sviluppa sopra l'architrave ad ovoli; in corrispondenza degli intercolunni si alternano tre pannelli rettangolari a fondo bianco percorsi da un sottile racemo vegetale, sormontati da un fregio con piccole maschere teatrali lumeggiate in bianco pastoso su fondo rosso-scuro, fregio a sua volta delimitato da fasce di colore marrone. La parete interna non avrebbe dovuto differire dalla porzione affrescata conservata.

Della pittura sul muro di chiusura del colonnato si conserva invece soltanto un piccolo riquadro con una composizione figurata (Abb. 4): a sinistra, un frustulo di cornice giallo-ocra introduce lo specchio di colore violaceo scuro in cui si individua la metà inferiore di una grande figura maschile nuda (le carni in rosa intenso) di tre quarti a sinistra, mentre fa dondolare e spiccare il salto ad una di minori dimensioni, un fanciullo[3] (le carni in rosa più chiaro), tenendola con entrambe le mani. Per G. Annibaldi, lo scavatore del complesso, questa scena farebbe riferimento all'episodio mitico di Eracle mentre afferra Lica per gettarlo in mare, dove verrà trasformato in scoglio secondo la versione cantata da Ovidio[4] (*met.* 9, 211–225). Se così, si tratta indubbiamente di un tema raro, direi anzi assente nelle produzioni figurative di età romana, i cui possibili antecedenti andrebbero ricercati nella ceramografia attica a figure rosse, benché circoscritti solo all'episodio che vede Eracle, accompagnato dal giovane araldo Lica[5], davanti all'altare di Crise. Sono rappresentazioni fiorite in coincidenza o, forse meglio, a seguito delle *Trachinie* sofoclee (vv. 772–780), dove l'infelice fanciullo giocò un ruolo esiziale nel fatale svolgimento degli eventi che ne decretarono la fine tragica. Altrimenti, scartata questa proposta (certo di innegabile suggestione ed a mio avviso condivisibile soprattutto in virtù della possibile interpretazione dello schema iconografico adottato), bisognerebbe volgersi a considerare il quadro come una scena di genere in cui le due figure sono occupate in un qualche gioco. Infatti, proprio lo schema usato non fa escludere attività legate a momenti ludici, quali quelli che più spesso si consumano nel contesto dionisiaco[6] (o in senso lato in quello cd. sacrale-idillico) come talora rivelano proprio le figure di satiri – giovani e vecchi – impegnati (secondo passi e varianti più o meno complesse, peraltro tangenti ai movimenti che i due personaggi stanno qui compiendo) nel salterello, che l'occorrenza epigrafica documenta ora essere stato realizzato anche a tutto tondo da *Thoinias* in ambito pergameno[7].

Scansione architettonica e tavolozza sono congrue ai partiti di II stile così come sono noti da celebri contesti campani, ad esempio: la Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale[8] dove, oltre alle consonanze con l'organizzazione architettonica e decorativa della parete, si evidenziano la resa a *trompe l'œil* delle basi delle colonne e l'uso del rosso scuro e del verde; la Casa del Criptoportico a Pompei[9] in cui si apprezza, anche per

[3] Si tratta di un fanciullo e non di un giovane satiro come potrebbe invece far pensare il dilavamento del colore violaceo del fondo, che proprio sulla schiena della figura crea il bizzarro effetto di una coda, peraltro inesistente.

[4] Macrì 2009, 17 f. 38. 133.

[5] Il cratere a campana frammentario da Nola al British Museum (circa 430 a.C., Pittore di Londra E 494: ARV^2 1079, 3) e il cratere a volute da Kertsch all'Ermitage (circa 390 a.C., Pittore della Centauromachia di New York: ARV^2 1408, 1) recano il nome *Lichas* in corrispondenza del fanciullo presso Eracle; scene analoghe, prive però dell'indicazione dell'identità del giovanetto, sono su un cratere a campana frammentario da Spina nel Museo di Ferrara (440–420 a.C., Pittore di Peleo: ARV^2 1038, 2 ter), un cratere a campana da Armento al Kunsthistorisches Museum di Vienna (410–400 a.C., imitazione del Pittore di Cadmo: ARV^2 1188), un cratere a calice frammentario da Taranto (400 a.C. maniera del Pittore di Pronomos: ARV^2 1337, 4), una *pelike* da Kertsch all'Ermitage (400–390 a.C., Pittore di Kiev: ARV^2 1346, 1). In particolare De Cesare 1997, n. 202–205.

[6] In generale, Hundsalz 1987; si veda, ad esempio, il satiro nel *cubiculum* 4 della Villa dei Misteri: Tybout 1989, 99–100. 105 f.

[7] Kerkhecker 1991; Lehnus 1995, 8 f. 12.

[8] Tybout 1898, 49 f.; Pappalardo 2009, 32–37.

[9] PPM I, 1990, 6, 2.

quanto attiene alla planimetria, la presenza dell'esedra o nicchia porticata; la Casa di Cesio Blando[10], con una simile suddivisione delle parti pittoriche ed una più spiccata attenzione alla linearità, ma anche alla rappresentazione della natura. Nell'affresco da Via Fanti si incontrano e si compendiano tutte le componenti-base del II stile, ovvero: la definizione volumetrica dell'ambiente, cioè la prospettiva derivata dal trattamento del registro inferiore della parete, esclusa dall'illusione prospettica; il raccordo degli angoli, che nel registro mediano (quello di maggiore impegno costruttivo) è risolto dalle colonne e dai pilastri, i quali servono da collante per tutte le zone restanti della decorazione.

Grazie all'iterazione degli elementi (Abb. 5), le arcate lasciano intuire uno spazio al di là della parete sì da aumentare la percezione ottica, appunto con lo sfondamento della parete stessa; egualmente, le colonne rispondono coerentemente alla duplice caratteristica di supporto architettonico ed ornamentale. Anche la presenza delle piccole maschere sceniche e dei tralci vegetali (in particolare quelli che nei pannelli laterali si dipartono in spire correnti e simmetriche dal cespo di acanto centrale) conferisce maggiore enfasi alla sintassi architettonica, suggerendo spunti tridimensionali. E' inoltre rispettata la tripartizione della parete sia in senso orizzontale che verticale (ben materializzata dai sostegni architettonici), dove i colori accesi e caldi – ocra, rosso scuro, nero, verde e blu – vengono a rafforzare la dimensione naturalistica dell'insieme[11]. Del pari, il pannello figurato rientra nella novità di questo stile per quanto riguarda sia l'impaginato sia le tematiche (più in particolare quelle a carattere mitologico, ove si accolga il riconoscimento dei due personaggi come Eracle e Lica); contribuisce alla "didascalizzazione" figurativa dell'ambiente, la cui destinazione è sottolineata dal codice lessicale degli affreschi e dalla loro struttura compositiva. Sotto il profilo funzionale questi, nonostante il modulo paratattico, concorrono a segnalare il carattere dinamico della struttura: si tratta infatti di un ambiente di passaggio.

Quest'aspetto comunicativo delle pitture, un'espressione peculiare dell'abitare nello stile romano[12], risulta rafforzato dal soggetto nilotico esibito sul registro inferiore. Esso propone, molto impoveriti, animali e relativi schemi iconografici già presenti nella raffinata soglia musiva dell'esedra del primo peristilio della Casa del Fauno a Pompei e, più in particolare, nel grande mosaico dal santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, in cui alla descrizione del paesaggio nilotico si uniscono colte citazioni della pompé tolemaica[13]. Da lì discendono appunto i fiori di loto svettanti su esile stelo; la coppia di anatre che nuota tranquilla nel fiume (una cifra compositiva iterata, fra gli altri, nel fregio continuo della Casa dello Scultore a Pompei[14]); la testa del coccodrillo emergente dall'acqua con le fauci aperte; l'anatra che si leva in volo dispiegando le ali; soprattutto, l'ippopotamo con il muso abbassato a lambire l'acqua nella specifica ripresa di tre quarti da dietro (Abb. 6), che presuppone un punto di vista prospettico nella tradizione alta dell'ellenismo, esemplificata ancora dal cavallo in primo piano sul grande mosaico con la battaglia di Alessandro e Dario dalla Casa del Fauno. Sono tutti elementi che nella redazione pittorica anconetana risultano alquanto banalizzati rispetto alla preziosa origine alessandrina dei prototipi[15], alla quale avrebbero ovviamente dovuto aderire i perduti pigmei sulla barca (che peraltro si incontrano pure nel citato fregio dipinto della Casa dello Scultore).

Se è da tempo accertato che i paesaggi nilotici entrano a far parte del repertorio ornamentale con la volontà di esprimere un richiamo ad un "mondo esotico" genericamente greco-orientale nel momento in cui questo è inglobato nell'orbita romana[16], non va peraltro escluso che essi possano alludere ad aspetti del culto di Iside/Osiride semanticamente richiamati proprio dagli animali selezionati[17]. Inoltre, è stato a ragione osservato come negli ambienti dell'abitare queste figurazioni creino visivamente un "mondo altro", il quale si mostra distante – tanto nello spazio quanto nelle virtuali ritualità delle cerimonie sacre – da quello nel quale quotidianamente si muovono il *dominus* ed i suoi ospiti[18]. Ma, nel caso di Ancona, la scelta del tema nilotico potrebbe forse suggerire un qualcosa in più rispetto all'adozione di un "repertorio".

---

[10] Heinrich 2002, 151 Kat.-Nr. 141.
[11] Cerulli Irelli 1991, 213 (V. M. Strocka).
[12] Roma 2009, 31–37 (A. Wallace-Hadrill).
[13] Coarelli 1996.
[14] Pompei VII, 7, 24 (Parete Nord): Eristov 2010, 163 fig. 4.
[15] Tybout 1989, 326 f. 347; Meyboom 1995.
[16] Baldassarre *et al.* 2002, 74–77.
[17] Colpo 2010, 183 f. e note 858–861 (ivi bibliografia precedente).
[18] Egittomania 2006, 161–163 (I. Bragantini).

Anzitutto, le pitture dal complesso anconetano di Via Fanti sono ad oggi la testimonianza quantitativamente più cospicua di II stile restituita dall'antico territorio marchigiano (compreso nelle *regiones* augustee *V Picenum* e *VI Umbria et ager Gallicus*), a fronte degli scarsissimi frustuli di zoccolo dipinto in rosso ed ocra recuperati da un *cubiculum* della villa di S. Lucia presso Pollenza[19] (MC) o degli altrettanto scarni lacerti di partiti architettonici a fondo rosso dai vani (U e AA) attorno al tablino dell'impianto più antico della *domus* dei *Coiedii* a Castelleone di Suasa[20] (AN). L'imponente scenografia pittorica da Via Fanti presuppone senz'altro la ricezione (aggiungerò, precoce) nel contesto medio-adriatico di modelli veicolati dall'area laziale (o meglio, e per estensione, campano-laziale), nell'ultimo quarto del I sec. a.C. in una fase semplificata, ma anche aggiornata, della loro evoluzione formale. Mi riferisco, in particolare:

- alla successione delle arcate di dimensioni diverse tra loro (ma che seguono perfettamente l'andamento planimetrico della struttura);
- alla finta architettura con il significativo posizionamento delle maschere quale coronamento, appena allusivo alle articolate scenografie teatrali;
- alla peculiare soluzione impiegata per il fusto delle colonne impreziosito da foglie d'acqua (perfettamente rispondenti al soggetto sottostante, evocativo dell'Egitto), che nel cubicolo B della Villa della Farnesina esibiscono una variante decorativa ancora più pregiata[21];
- alla scelta del tema nilotico nei suoi elementi naturalistici più larghi e pacati.

Purtroppo, la scarsità dei *testimonia* non lascia istituire tra i tre centri delle antiche Marche rapporti tali da ipotizzare dinamiche e mobilità di *team* di decoratori attivi nell'area, siano essi provenienti da fuori (in accordo con la matrice formale dei modelli, probabilmente dall'area laziale o campano-laziale) o formati *in loco*. In quest'ultimo caso, dovremmo comunque pensare ad un polo "irradiante", verosimilmente anche egemone in un territorio che subì una gerarchizzazione del sistema insediativo imposta da Roma: un ruolo che, allo stato attuale delle conoscenze, la sola Ancona – in quel torno di tempo saldamente *civitas foederata* – grazie anche al suo porto ebbe a ricoprire[22].

L'interpretazione funzionale dell'intero complesso anconetano risulta tuttavia poco chiara. Doveva senz'altro trattarsi di almeno due edifici residenziali privati, organizzati in coerenza con l'articolazione urbanistica della città, in cui l'abitato di età romana tra il I sec. a.C. ed il I sec. d.C. si sviluppava sui pianori posti alle falde meridionali delle pendici, meno ripide e meno esposte all'azione del venti (più forti e frequenti sono Maestrale e Scirocco), di tre alture: da Sud-Ovest, Cardeto, Cappuccini, Guasco. Sul colle Guasco si trovava l'area sacra; nella depressione tra i colli Guasco e Cappuccini dovevano essere impianti edifici pubblici (verosimilmente pertinenti all'area forense disposta su un terrazzamento aperto verso il mare); alle pendici del colle dei Cappuccini il nucleo urbano residenziale della fase tardo-repubblicana e augustea che, tra la fine del I sec. d.C. ed il II sec. d.C., fu ripianificato in parallelo alla costruzione delle strutture portuali traianee e della seconda fase edilizia dell'anfiteatro. La stessa conformazione geomorfologica del sito determina dunque la presenza dei dislivelli, quelli riscontrati appunto durante gli scavi tra i diversi ambienti indagati, in cui vennero usati muri di terrazzamento, che tagliarono e si appoggiarono alla rupe marnosa. La sovrapposizione di pavimenti e strutture documenta inoltre il fenomeno di ristrutturazioni urbane scaturite da esigenze di rinnovamento, situazione accertata anche da altri ambienti, organizzati attorno ad un grande peristilio, scavati in prossimità della chiesa di San Francesco su Vicolo Orsini (strada che, ricordo, insieme a Via Fanti, delimita l'isolato antico che qui interessa). Erano ambienti sicuramente pertinenti ad un'altra imponente *domus* situata in posizione panoramica proprio alle pendici del colle dei Cappuccini e probabilmente organizzata su più piani/terrazze, di cui si ha testimonianza anche di pavimenti musivi in tessere bianche, marginati da una fascia nera[23].

La tipologia del vano absidato con corridoio anulare legato a *cubicula* (una versione ridotta, ma affine, ad esempio, alla complessa architettura urbana della Villa della Farnesina[24]) concorre a mostrare la ricchezza e

---

[19] Lilli 1998, 174–176 fig. 6–9 (ivi bibliografia precedente).
[20] De Maria 1995, 250.
[21] Baldassarre *et al*. 2002, 141.
[22] Sebastiani 2004, aggiornamento, 14.
[23] Sebastiani 2004, 86 f. e aggiornamento, 6 f.
[24] Krause 2000.

l'articolazione planimetriche dell'abitazione, laddove il partito pittorico è un'ulteriore espressione delle vocazioni del proprietario, in un ambiente destinato con buona probabilità, s'è detto sopra, al passaggio di chi accedeva/visitava la casa. Sono vocazioni che proprio in virtù del soggetto nilotico acquistano una loro sostanza, palesando quanto meno linee di gusto condivise che, forse, non sono puro esito di una generica "mania" egittizzante – quella, si ricordi, stigmatizzata da Vitruvio – carica anche di valenze rituali (e non), una volta debellata la potenza degli ultimi Tolemei. Secondo quest'accezione, quindi, non mi sembrerebbe del tutto impossibile prospettare una relazione tra questo determinato soggetto ed il destinatario della *domus*, un proprietario perfettamente inserito nel contesto politico-culturale di *Ankon* sul volgere del I sec. a.C.

E' ben noto che nel corso del secolo Ancona assunse importanza strategica sia come porto che come nodo a controllo della viabilità per l'Italia centrale: nel 49 a.C. Cesare fece occupare la città da una coorte comandata da Cassio; nel 43 a.C. Publio Ventidio Basso la innalzò a caposaldo per il reclutamento di uomini per Antonio; dopo la battaglia di Filippi, ricevette lo stanziamento di veterani da due legioni già di Cesare poi di Antonio che, alla vigilia del *bellum perusinum*, tentarono un'impossibile mediazione tra Ottaviano ed Antonio in forza dei legami di lealtà verso entrambi i contendenti. E di questa complessa realtà un esempio eccellente nell'antico territorio marchigiano è costituito da *Sentinum* e dalla posizione che giocò schierandosi con Antonio, tanto da essere distrutta da un uomo di Ottaviano, Salvidieno Rufo[25].

Se, dunque, le strutture pertinenti alla fase più antica del complesso di Via Fanti (significativa è la tecnica costruttiva: come s'è accennato sopra, pietrisco e laterizi) possono essere agevolmente connesse al momento della massiccia presenza in città dei veterani cesariani (prima della rifondazione augustea, archeologicamente documentata con giusta verosimiglianza dagli ambienti B, C, D del complesso), proprio la scelta dei soggetti pittorici, e di quello nilotico in specie, non osta l'ipotesi che ci si possa trovare di fronte proprio alla residenza di un vecchio *miles* di Cesare (e magari simpatizzante di Antonio), che esplicita la sua ascesa sociale, ma anche e soprattutto la sua precedente esperienza di vita, attraverso gli arredi, dei quali le tematiche "egizie" potrebbero costituire un elemento indiziario. E se "vivere con i miti" è prassi quotidiana, e quindi la costruzione pittorica diventa nella casa la piattaforma sulla quale ruotano relazioni e scambi interpersonali[26], anche la preferenza per un episodio raro e dal sapore colto qual è quello (se vogliamo crederci) di Eracle e Lica potrebbe – perché no – andare oltre. Potrebbe alludere a vicende di un "recente passato prossimo" politico tutto proiettato *in situ*, ove nella figura di Eracle ci si azzardi ad adombrare Antonio e nell'infelice araldo Lica, quell'ambizioso, ma sfortunato, Publio Ventidio Basso (oriundo di *Asculum*[27]), colpevole di tracotanza agli occhi del Tribuno e dei suoi partigiani. Quello della "punizione" è però tema "neutro" e comunque "trasversale", che si sarebbe adattato bene anche al nuovo mondo modellato dal vincitore Ottaviano. Tuttavia, è stato giustamente sottolineato che gli spazi del vivere e delle concrete esperienze di vita, potenziati dalle immagini "altre", si aprono al positivo, spronando a godere dell'esistenza[28].

Bibliographie

Andreae 1959	B. Andreae, Archäologische Funde und Grabungen im Bereich der Soprintendenzen von Nord- und Mittelitalien 1949–1959, AA 1959, 107–239.
Annibaldi 1955	G. Annibaldi, Ancona, FA 10, 1955, 341 n. 4283.
Annibaldi 1959	G. Annibaldi, Riaffiora una casa romana in via Fanti, Rivista di Ancona II/5, 1959, 18–30.
ARV^2	J. D. Beazley, Attic red-figure vase painters ^{2}(Oxford 1963).
Baldassarre *et al.* 2002	I. Baldassare – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura Romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milano 2002).
Coarelli 1996	F. Coarelli, La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina, Revixit ars, Arte e ideologia a Roma, dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana (Roma 1996) 102–137 = Ktema 15, 1990, 225–251.
Colpo 2010	I. Colpo, Ruinae... et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C. –I secolo d.C.), Antenor Quaderni 17 (Roma 2010).

[25] Micheli 2008, 135 f.
[26] Roma 2009, 32 (A. Wallace-Hadrill).
[27] Landolfi *et al.* 2011, 283.
[28] Roma 2009, 97 (P. Zanker).

De Cesare 1997 M. De Cesare, Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca, StA 88 (Roma 1997).

De Maria 1995 S. De Maria, Le pitture di Suasa (Ancona). Dati tecnici e compositivi, MededRom 54, 1995, 246–265.

De Marinis 2005 G. De Marinis (ed.), Arte romana nei Musei delle Marche (Ancona 2005).

Egittomania 2006 S. De Caro (ed.), Egittomania. Iside e il mistero, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 20 ottobre 2006–26 febbraio 2007, catalogo della mostra (Milano 2006).

Eristov 2010 H. Eristov, Relief fictif ou genre pictural. Les frises et bandeaux figurés dans la peinture romano-campanienne, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 159–171.

Heinrich 2002 E. Heinrich, Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 8 (München 2002).

Hundsalz 1987 B. Hundsalz, Das dionysische Schmuckrelief (Diss. München 1987).

Kerkhecker 1991 A. Kerkhecker, Zum neuen hellenistischen Weihepigramm aus Pergamon, ZPE 86, 1991, 27–34.

Krause 2000 C. Krause, Hemizyklien im frühkaiserzeitlichen Villenbau, RM 107, 2000, 37–48.

Landolfi *et al.* 2011 M. Landolfi – M. E. Micheli – A. Santucci, Terrecotte architettoniche dal territorio marchigiano. Vecchie conoscenze e nuove questioni, in: P. Lulof – C. Rescigno (eds.), Deliciae Fictiles IV. Architectural terracottas in ancient Italiy, images of gods, monsters and heroes, proceedings of the international conference held in Rome (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Royal Netherlands Institute) and Syracuse (Museo archeologico regionale "Paolo Orsi") ottobre 21–25 2009 (Oxford 2011) 274–286.

Lehnus 1995 L. Lehnus, Riflessioni cronologiche sull'ultimo Callimaco, ZPE 105, 1995, 6–12.

Lepore – Zaccaria 1991 G. Lepore – M. Zaccaria, La pittura parietale romana fra Romagna e Marche. La nuova documentazione di Suasa, Marche 1991, 95–116 = L'entroterra marchigiano nell'antichità. Ricerche e scavi, atti del convegno, Arcevia 16–17 novembre 1991.

Lilli 1998 M. Lilli 1998, Pesaro. Scavo di un pozzo romano, Picus 18, 1998, 165–192.

Luni 2003 M. Luni (ed.), Archeologia nelle Marche. Dalla preistoria all'età tardoantica (Firenze 2003).

Macrì 2009 S. Macrì, Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico (Torino 2009).

Mercando 1965 L. Mercando, Affresco di età romana da Ancona, in: AA.VV., Restauri d'arte (Venezia 1965).

Meyboom 1995 P. G. P. Meyboom, The Nile Mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy, Religions in the Graeco-Roman world 121 (Leiden 1995).

Micheli 2008 M. E. Micheli, Tryphon a Sentinum?, in: M. Medri (ed.), Sentinum 295 a.C. Sassoferrato 2006. 2300 anni dopo la battaglia, una città romana tra storia e archeologia, convegno internazionale Sassoferrato, 21–23 settembre 2006, Sentium 3 = StA 163 (Roma 2008) 127–139.

Pappalardo 2009 U. Pappalardo, Affreschi romani (Verona 2009).

Cerulli Irelli 1991 G. Cerulli Irelli (ed.), La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C. (Milano 1991).

PPM G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e Mosaici I–IX (Roma 1990–1999).

Roma 2009 E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella (ed.), Roma. La pittura di un impero, catalogo della mostra, Roma, 24 settembre 2009–17 gennaio 2010 (Milano 2009).

Sebastiani 2004 S. Sebastiani, Ancona. Forma e urbanistica, Città antiche in Italia 4 [2](Roma 2004).

Tybout 1989 R. A. Tybout, Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils (Amsterdam 1989).

Abbildungen

Abb. 1: Ancona, isolato con Via Fanti e pianta degli edifici romani (da Sebastiani 2004, elaborazione di L. Polidori)
Abb. 2: Ancona, l'ambiente dipinto al momento della scoperta (da Annibaldi 1959)
Abb. 3: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, affresco del vano absidato
Abb. 4: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, pannello con scena figurata
Abb. 5: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, particolare dell'architettura
Abb. 6: Ancona, Museo Archeologico Nazionale, particolari del soggetto nilotico

Maria Elisa Micheli
Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Discipline Umanistiche
Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo'
Via del Balestriere 2
I – 61029 Urbino
maria.micheli@uniurb.it

Carla Pagani

Una testimonianza di pittura celebrativa di età imperiale da vecchi scavi nell'area di via Broletto – via del Lauro a Milano

(Taf. CXLIV, Abb. 1–6)

Abstract

Excavations conducted by prof. M. Mirabella Roberti between 1958 and 1959 in the vicinity of the Republican city walls in the northwestern part of *Mediolanum* led to the discovery of a rectangular apsidal hall (11.60 x 15 m), which was connected to the city walls by two anchors in the masonry.

The investigation produced many finds that included elements of great interest, for example the statues of two figures robed in togas, numerous architectural pieces of refined manufacture, fragments of mosaics and a good number of pieces of polychrome painted wall plaster. At that time, though with a certain amount of caution, the building was interpreted by M. Mirabella Roberti as a hall for the Imperial cult. This interpretation was later discarded due to the generic nature of the clues on which it was based and to the unusual position it occupied within the city in comparison to other well known examples of such buildings.

The fragments of painted wall plaster that had been recuperated during the excavations had been considered lost for a long time, but were recently recovered in the storehouse of the Soprintendenza. This permitted the identification of several small groups of wall plaster of refined fabrication dating from the late Augustan period to the beginning of the 2nd century AD. Even though the fragments are still being studied, one piece (25 x 24 cm) is worth noting for the rarity of its appearance. It probably belonged to a painted frieze of celebrative character referring to an official ceremony. This is justified by the presence of a *lictor* holding a *fasces* with an axe, next to other personae. This fortunate find, its iconography referring to a public and a funerary nature, finds an unexpected similarity in the contemporary recovery of fragments of wall plaster belonging to a painted inscription recently studied by prof. A. Sartori, who has shed light on the matter. It is, in fact, possible that the text contains clues to tablets, either of an honorary, commemorative or complementary nature, for a *princeps,* subsequent to an important military event.

Finally, a series of considerations led to the suggestion of new interpretations regarding the identification of the building in question that could, in this case, correspond to the seat of one of the many *collegia* that were active within the city.

La relazione propone una rilettura dei risultati di indagini non stratigrafiche effettuate nel 1958 all'angolo tra via del Lauro e via Broletto, nel settore nord-occidentale di *Mediolanum*, nei pressi della Porta *Comacina*, l'uscita che prolungandosi dalla via Broletto collegava la città con Como e con i centri della Svizzera e dell'Europa centrale (Abb. 1).

L'intervento, condotto dall'allora Soprintendente M. Mirabella Roberti, portò all'identificazione di un importante complesso architettonico di epoca romana, la cui interpretazione appare tuttora controversa[1].

Tra gli elementi più interessanti emersi nel corso delle indagini erano 3 poderosi tratti di murature (sp. ca. m 1,75; h ca. m 2) in cui fu riconosciuto un tratto della cortina muraria urbana, che seguiva l'andamento della via del Lauro. All'esterno delle mura, lo scavo rivelò inoltre la presenza del fossato, profondo ca. m 5,60 ed esteso fino a ca. 13 m dalla linea delle mura.

[1] Mirabella Roberti 1963. E' attualmente in corso lo studio del complesso, che comporta la revisione integrale dei dati emersi dalle indagini della fine degli anni '50 e la presa in esame di tutti i materiali rinvenuti. Ringrazio la Dott.ssa A. Ceresa Mori per i dati gentilmente anticipati in questa sede.

Il M. Mirabella Roberti, in base alla datazione della ceramica rinvenuta nel fossato, ritenne il tratto di mura urbane ascrivibile alla metà del I secolo a.C., cronologia che appare oggi confermata da più recenti saggi stratigrafici effettuati lungo il percorso delle mura repubblicane, databili in età cesariana[2].

Addossata alle mura tramite due speroni in muratura era un'aula rettangolare absidata, ampia ca. m 11,60 x 15, delimitata da spessi muri (sp. m 1,25) conservati fino ad un'altezza di ca. 4 m, e con probabile ingresso sul lato lungo a est. Dell'abside, iscritta nel perimetro rettangolare dell'aula e con ambienti di risulta laterali, rimaneva un tratto di pavimentazione in mattoni sesquipedali.

Inoltre, la presenza di pilastri all'interno dei muri perimetrali, fece supporre al M. Mirabella Roberti che il vano fosse coperto con volte a crociera.

M. Mirabella Roberti – anche per la qualità eccezionale dei reperti – propose di interpretare l'aula absidata come un'aula di culto imperiale, databile, in base alla tecnica muraria, all'età giulio-claudia[3].

Verso l'esterno, si appoggiava alla cortina muraria una torre quadrangolare in blocchi di granito (m. 8 x 7), nella cui fondazione in conglomerato erano reimpiegati numerosi elementi architettonici provenienti da edifici diversi, la cui datazione – sulla base di studi recenti – è compresa tra l'età augustea e quella severiana[4]. L'inquadramento proposto dal M. Mirabella Roberti per questa torre, verosimilmente edificata come rinforzo per la cortina repubblicana nel periodo delle invasioni degli Alamanni, dopo la metà del III secolo d.C., appare quindi plausibile.

Tra la grande quantità di materiali recuperati nello scavo, appaiono di particolare interesse, anche ai fini di un'ipotesi interpretativa di tutto il complesso, due statue di *togati* (un adulto e un giovane con *bulla*)[5], alcuni lacerti di iscrizioni in marmo riferibili a Marco Aurelio[6], e frammenti di affreschi e di stucchi – recuperati in uno strato di riempimento pertinente al disuso del fossato delle mura[7] – che al momento dello scavo non furono esaminati approfonditamente, ma che sono stati recentemente riscoperti, rivelandosi di grande importanza[8].

Prendendo in considerazione questi ultimi, in tutto ca. 6 casse, la prima sorpresa è stata l'individuazione di 3 frammenti pertinenti a un'iscrizione dipinta su strati di intonaco, di notevole accuratezza esecutiva, che venne affidata all'analisi epigrafica del prof. A. Sartori[9], e sulla cui interpretazione tornerò in seguito.

Gli affreschi sono riconducibili ad alcuni esigui nuclei pittorici di raffinata fattura, assegnabili a un arco temporale compreso tra la tarda età augustea e l'età flavia[10].

Spicca, in particolare, un frammento di dimensioni apprezzabili (cm 28 x 22, sp. 7) con una bella testa di bovino scarnificata con *vittae* pendenti su fondo giallo oro, il cui carattere fortemente simbolico potrebbe effettivamente giustificare la pertinenza a un contesto cultuale o pubblico[11] (Abb. 2).

Oltre a questi lacerti, il materiale ha restituito un frammento isolato, la cui analisi si è rivelata di estremo interesse.

Si tratta infatti di un frammento (cm 25 x 25, sp. 8), in discreto stato di conservazione – se si esclude una larga abrasione sul lato sinistro –, che conserva i resti di una scena figurata che poteva raggiungere un'h di ca. 40 cm (Abb. 3–4).

---

[2] Ceresa Mori 2005.

[3] Ceresa Mori – Pagani 2007, 224. Come osserva la A. Ceresa Mori, la tendenza dell'abitato di *Mediolanum* ad espandersi fino ad addossarsi alle mura, è un fenomeno tipico del massimo sviluppo economico e demografico della città, che si colloca nel I sec. d.C.

[4] Si veda Trezzi 2006, *ivi* bibl.

[5] Mirabella Roberti 1984, Abb. 190; Sena Chiesa 1996, 71–73.

[6] Mirabella Roberti 1963, 191.

[7] *Id.*, 186 f. Gli affreschi si trovavano "sfatti e compressi" nel terzo strato di riempimento del fossato, al di sotto di uno strato contenente ceramica medievale.

[8] Il materiale, disperso, è stato ritrovato nel 2002 nel corso del riordino dei depositi della Soprintendenza per i beni Archeologici.

[9] Sartori 2003.

[10] Alla prima età imperiale appartengono alcuni frr. con colonne foliate, altri frr. con *kymatia* di tipo lineare, e numerosi frr. rosso cinabro associati a lesene e cornici in stucco acromo. Una ventina di frr. proviene infine da un soffitto a fondo giallo chiaro con resti di fasce rosso scuro e bordi di tappeto, verosimilmente assegnabile alla fine del I sec. d.C.

[11] Sul significato simbolico e allusivo del bucranio: Bayet 1974, 693. Il bucranio rientra, in questo caso, nel tipo definito da C. Börker "naturalistico", attestato per la prima volta nell'*Ara Pacis* (Börker 1975).

Sebbene la frammentarietà della scena superstite ne impedisca la ricostruzione, alcuni indizi suggeriscono un'interessante lettura.

Sulla destra del frammento compare un personaggio stante, di profilo, che rivolge la sua attenzione di fronte a sé: indossa una corta tunica verde, cinta in vita. Il personaggio, acefalo, ha il braccio destro leggermente proteso in avanti, nell'atto di impugnare o di reggere qualcosa[12]. Alle sue spalle, rivolto verso una scena che si svolge nella direzione opposta, è presente un secondo personaggio – in posizione quindi dorsale – in cui è possibile riconoscere un *lictor* in abito castrense. Indossa infatti sopra la tunica un ampio mantello di colore rosso con bordo a frange, in questo caso il *paludamentum*[13], trattenuto da una fibbia sulla spalla sinistra, sulla quale appoggia i *fasces* armati di ascia impugnati all'altezza del manico e che gli coprono in parte la nuca e la capigliatura a corte ciocche brune.

I fasci, composti di almeno otto verghe di cui quattro visibili, sono legati trasversalmente da una cinghia rossa. La scure, fissata al manico in posizione centrale, appare ben caratterizzata, con la lama trapezoidale espansa in basso, e la guaina di protezione resa in giallo, fissata a un occhiello da cinghiette incrociate rosse[14] (Abb. 5).

All'estremità superiore sinistra del frammento, sono appena visibili le tracce di una corona vegetale da cui pende un piccolo fiocco rosato, che sembra cingere la testa di un terzo personaggio rivolto ugualmente a sinistra, ma posto su un piano diverso[15]. Alla sinistra del *lictor* doveva inoltre trovarsi una figura non più identificabile a causa della lacuna, verosimilmente armata di gladio, appeso al fianco o portato a bandoliera.

Il gladio, molto particolareggiato, sembra corrispondere al tipo "pompeiano", con lama dritta e punta corta; l'impugnatura, generalmente in osso, era protetta – come in questo caso – da una guardia e da un pomo[16].

Per quanto lacunosa e frammentaria, credo vi siano sufficienti elementi per ritenere che l'iconografia possa essere ricondotta a un evento di carattere ufficiale, un corteo o una cerimonia pubblica – che non esclude, a rigore, la celebrazione di un *sacrum* di vittoria – cui partecipano littori con fascio armato di scure – quindi in funzione militare[17]–, affiancati, tra gli altri, da soldati e da ufficiali, come suggerisce la presenza del gladio; le teste sono ornate da corone vegetali, come nelle cerimonie solenni e nei rituali dei trionfi[18]. Benché non sia possibile accertare l'identità del magistrato scortato dai littori, è tuttavia noto che i fasci con scure sono appannaggio esclusivo di detentori di *imperium* a Roma, quali consoli, pretori, dittatori e, ovviamente, l'imperatore stesso[19]. Nonostante la povertà documentaria, tali riscontri rendono verosimile la pertinenza della pittura a un fregio con funzione celebrativa, una *pompa* solenne forse ispirata da un preciso evento storico, che – come attesta, al contrario, la ricca documentazione a rilievo – ben figuravano nella decorazione dei monumenti celebrativi imperiali, anche policromi[20].

---

[12] Abbigliamento e posizione richiamano la figura di un attendente o di un camillo; manca purtroppo, a causa della frattura, l'elemento caratterizzante. Non mi sembra nemmeno da escludere il riferimento a un palafreniere, benché la posa sia apparentemente statica. Aggiungo, inoltre, che sul lato destro del fr., quasi in corrispondenza della frattura, è ben visibile una linea verticale di colore verde, che lambisce la mano del personaggio tunicato e che, in linea teorica, potrebbe indicare un oggetto metallico (lancia? Insegna?).

[13] Colini 1933, 25. Si tratta di un mantello di colore rosso porpora portato sopra la tunica, di forma analoga al *sagum*, ma rispetto a questo più fine, più ampio e bordato di frange, indossato dagli ufficiali. In età traianea diventerà norma appuntarlo sul petto anziché sulla spalla.

[14] Il tipo ricorda l'esemplare di Palazzo Rospigliosi a Roma: Schäfer 1989, 367 Taf. 83,5.

[15] A titolo esemplificativo rimando ai ritratti a rilievo dei cortei dell'*Ara Pacis* e dell'*Ara Pietatis*: Torelli 1982, in particolare: Abb. II. 20, II. 29 f. III. 21.

[16] Daremberg – Saglio 1887, s. v. *gladius*, I–II, 1605–1606; Goldsworthy 2007, 133 f. Il gladio c.d. "pompeiano" sostituisce, verso la metà del I sec. d.C., il tipo c.d. "spagnolo", molto in uso durante la Repubblica.

[17] La scure inserita nei fasci è il simbolo dell'*imperium militiae*. A Roma, in seguito alla promulgazione della *lex Valeria de provocatione* (449 a.C.), era consentito ai magistrati rivestiti di *imperium* di inastarla nei fasci solo al momento del trionfo (La Rocca 2008, 50); fuori dell'urbe, nei territori *militiae*, il magistrato poteva tenere issata la scure, simbolo del suo potere (Colini 1933, 26 f.).

[18] Hölscher 2009, 50; Felletti Maj 1977, 76.

[19] Accompagnati da un minimo di 6 littori (console), di 12 littori (imperatore), fino a 24 littori (dittatore), e oltre.

[20] Emblematico in questo senso il fregio interno del tempio di Apollo Medico a Roma, ricostruito a partire dal 32 a.C. da *C. Sosius*, con i preparativi di un corteo trionfale, Bianchi Bandinelli 1978, 69 Abb. 78; Bertoletti 2008.

Questo modesto frammento sembra quindi rientrare nel genere pittorico storico-narrativo, a carattere commemorativo, che affonda le sue radici in età medio-repubblicana[21] e di cui ci sono pervenuti rarissimi esempi – per lo più circoscritti all'ambito funerario[22] –, ma le cui testimonianze ci vengono riportate dalle fonti, in particolare Tito Livio, Varrone, Plinio, Flavio Giuseppe[23].

Per quanto concerne la valutazione cronologica del frammento – proveniente come ho detto dagli strati di abbandono del fossato delle mura repubblicane[24] – va sottolineata la buona qualità tecnico-compositiva della pittura e il ricorso a una policromia accentuata, che sembra tradurre la plasticità del rilievo, con un sapiente uso delle sfumature, ottenute a velatura e a tratteggio.

Volendo inoltre prendere brevemente in considerazione l'abbigliamento e le insegne dei personaggi, si nota una grande attenzione alla resa realistica dei dettagli, che permette di riconoscere nella foggia del mantello militare appuntato sulla spalla e non sul petto[25], nella corta *tunica cincta* con maniche che non coprono i gomiti, nel gladio di tipo "pompeiano", nello spessore ancora pieno del fascio littorio, con scure trapezoidale, modelli riscontrabili soprattutto nei rilievi figurati di età giulio-claudia e flavia[26]. Un limite è purtroppo rappresentato dalla perdita delle teste delle figure.

Un valido supporto all'interpretazione per così dire "ufficiale" della pittura, proviene dallo studio condotto dal prof. A. Sartori sui frammenti di iscrizione dipinta su intonaco dallo stesso contesto, che qui riporto in maniera estremamente sintetica[27].

I lacerti di intonaco pertinenti all'iscrizione *picta* comprendono: 1 ampio fr. letterato su quattro righe successive (cm 17 x 13, sp. 8); un secondo più modesto fr. (cm 7 x 5 x 5) su cui compaiono due lettere (N, A) su due righe successive; e un terzo fr. molto rovinato (cm 6 x 6 x 2) su cui compare la sola lettera N[28].

Mi preme sottolineare che le analisi mineralogico-petrografiche di laboratorio eseguite sul frammento pittorico e sui frammenti di iscrizione dipinta, hanno rivelato l'affinità tecnico-strutturale degli strati di preparazione[29].

I frammenti offrono indizi di notevole accuratezza esecutiva, sia tecnico-strutturale che grafica. Su uno sfondo in origine nero, ben lisciato, sono finemente incise le linee guida del sistema binario, su cui, secondo A. Sartori, „intervenne un vero artista della scrittura a pennello"[30].

------NEIS ------
-----MBRI ------
------CTERI--------
------AV-------

Prendendo in considerazione il lacerto di maggiori dimensioni e meglio conservato (Abb. 6), le lettere, dipinte in bianco su quattro righe successive, si distinguono infatti per „…la regolarità del segno… la sinuosità delle curve… la precisione degli attacchi ...l'euritmia delle uscite delle singole pennellate … l'eleganza

[21] Torelli 1997, 175–199. Desidero ringraziare, in particolare, il prof. M. Torelli per la disponibilità dimostrata e per gli utili suggerimenti nell'analisi iconografica del frammento, che confermano la lettura proposta in questa sede.

[22] In generale, sul tema: Moormann 2001; inoltre: Talamo 2008.

[23] Si veda, in particolare, per un'analisi esaustiva delle fonti sulle testimonianze della c.d. "pittura trionfale" su *tabulae pictae* e sui legami tra questa e le rappresentazioni storiche: Tortorella 2010 (*ivi* n 1, con bibl. precedente).

[24] v. supra n 8.

[25] v. supra n 13.

[26] Koeppel 1983/1984.

[27] Per i necessari approfondimenti di carattere epigrafico rimando al testo, molto analitico e articolato, del prof. A. Sartori (Sartori 2003), qui ampiamente citato. Ringrazio il professor A. Sartori per la generosa collaborazione, e per gli utili consigli nel corso del lavoro.

[28] I due frammenti minori, discontinui e in sé poco significativi, non sono stati presi in considerazione da A. Sartori.

[29] Che risultano composti di quattro strati di malta di calce con aggregato di cristalli di quarzo. Le analisi, effettuate tramite diffrazione ai raggi X su polveri, sono state eseguite dal dott. R. Bugini del Laboratorio di Mineralogia del CNR – Istituto Conservazione e Valorizzazione di Milano.

[30] Sartori 2003, 193.

dei tratti trasversi lievemente obliqui e, soprattutto, per le volontarie e armoniche calate sotto il rigo di numerosi piedi (in particolare della E e della R). ... L'andamento grafico suggerisce inoltre che doveva trattarsi di un'iscrizione piuttosto grande, verbosamente estesa, con l'insistita intenzione di apparire in forme idealmente monumentali… Un'epigrafe occasionalmente non lapidea, ma con gli stessi intenti di visibilità, di apparato e perfino di solennità". Secondo A. Sartori infatti, „...pur nella sua esile formulazione alfabetica, il frammento può suggerire l'indizio di qualche grande tavola onoraria, o commemorativa o elogiativa"[31].

Venendo ora al testo, la povertà alfabetica dell'insieme è tuttavia compensata da alcuni incontri letterari significativi. Tra le possibili ricorrenze dei sintagmi, A. Sartori giunge a individuare una coincidenza etnica – sia pure in posizione invertita – alquanto significativa[32]. Nella breve crestomanzia informatica, viene infatti citato da Floro[33] un evento militare che vede protagonista Druso nel corso della campagna germanica contro varie popolazioni, tra cui *Tencteri* e *Sygambri*, che corrisponde alle notizie di Cassio Dione circa la campagna germanica di Druso, intorno all'11 a.C.[34].

Il testo, considerato l'apparato epigrafico "di prestigio", potrebbe quindi verosimilmente contenere, per A. Sartori, una sorta di *elogium*, o di *res gestae ante litteram*, proposti a Druso o al fratello Tiberio (o a entrambi) in seguito a una spedizione militare contro le popolazioni germaniche dei *Tencteri* e dei *Sygambri*[35].

Queste considerazioni inducono, pur con la doverosa cautela, quantomeno a ipotizzare un nesso tra l'epigrafe *picta* e il fr. pittorico[36], a commemorazione forse di un importante evento storico di un passato, anche recente, che vide *Mediolanum* impegnata base militare contro le popolazioni germaniche in più occasioni nel corso dell'età giulio-claudia, come riportato dalle fonti[37].

Il tema delle vittorie militari nell'ideologia imperiale – come ben evidenziato da T. Hölscher – fu posto in primissimo piano soprattutto con Claudio vincitore in *Britannia* nel 44 d.C. Questo stesso tema acquisì ulteriore risalto, in tutte le città dell'impero, nella rappresentazione monumentale urbana sia di Tito sia di Domiziano[38].

Nonostante l'estrema esiguità delle testimonianze – che non consente, attualmente, di andare oltre le ipotesi – la tradizione repubblicana delle pitture trionfali eseguite su *tabulae* tramandata da Plinio, estesa anche alle pitture murali esposte nei templi, come riporta T. Livio[39], dovette mantenersi a lungo, se in età flavia Flavio Giuseppe parla di pitture celebranti il trionfo di Vespasiano e di Tito dopo la presa di Gerusalemme[40], e se ancora nel II sec. d.C. Marco Aurelio aveva al suo seguito pittori incaricati di documentare con "pitture storiche" le campagne marcomanniche[41].

In ultima analisi, tornando alla possibile identificazione dell'edificio in un'aula di culto imperiale, credo che solo l'esame approfondito dei reperti provenienti da questo scavo aiuterà a chiarire tale attribuzione[42]. Il tentativo di ricomposizione effettuato sui *membra disiecta* sembra per il momento fornire, come nel caso dell'affresco figurato e dell'iscrizione dipinta, un valido supporto all'interpretazione dell'edificio come aula

[31] *Id.*, 195. A. Sartori sottolinea la tecnica insolita, definendola quasi un "abuso epigrafico". L'iscrizione – come del resto il frammento pittorico – rappresenta per ora certamente un *unicum* in area norditalica e, a quanto mi risulta, si tratta di testimonianze piuttosto rare anche altrove. In ogni caso sembra soprattutto attestare, come ben evidenzia A. Sartori, l'impiego di una pratica consimile all'epigrafia, di "scritture parietali sì, ma del più attento apparato".

[32] *Id.*, 198.

[33] Flor. *epit*. 2.30.

[34] Cass. Dion. 54.33.1. A questo evento fecero seguito importanti riconoscimenti di onore nei confronti di Druso (Cass. Dion. 54.33.5).

[35] Sartori 2003, 199.

[36] La pittura, in via del tutto ipotetica – supportata tuttavia dall'affinità tecnico strutturale degli strati di preparazione – potrebbe appartenere a un fregio dipinto realizzato a descrizione del testo epigrafico. Si vedano, in proposito, le interessanti considerazioni sulla presenza di pitture affrescate dedicate nei templi a perenne memoria dei *triumphatores* o delle loro imprese, in: Tortorella 2010, 120 f.

[37] Bonini 1995.

[38] Hölscher 2009, 50–58.

[39] Tortorella 2010.

[40] Fl. Gius., *Bell. Iud.* VII, 143–152; Zinserling 1959/1960; Bandinelli 1978, 114.

[41] Torelli 1982, 122; Tortorella 2008, 60.

[42] v. supra n 1.

di culto imperiale, da collegarsi – come già postulato da A. Sartori –, più che alla sede del collegio degli *Augustales*[43], al luogo di riunione di un'associazione professionale, una *schola* in posizione decentrata, posta all'incrocio con un importante asse di comunicazione stradale[44].

Potrebbero verosimilmente appartenere allo stesso contesto anche le due statue di *togati* rinvenute sul posto, e quella di un altro fanciullo togato con *bulla*, – di datazione e di tipologia simile a quella rinvenuta in via del Lauro – che fu recuperata nella vicina via Cusani[45]. Le epigrafi relative a M. Aurelio documenterebbero la durata in uso dell'aula fino almeno al II secolo.

Bibliographie

Bayet 1974 — J. Bayet, Idéologie et plastique, CEFR 21 (Roma 1974).

Bertoletti 2008 — M. Bertoletti, 1.2.3, Fregio con processione trionfale, in: Trionfi romani 2008, 121.

Bianchi Bandinelli 1978 — R. Bianchi Bandinelli, Arte romana nel centro del potere (Milano 1978).

Bonini 1995 — A. Bonini, Le fonti storiche, in: G. Sena Chiesa (ed.), Augusto in Cisalpina. Ritratti augustei e giulio-claudi in Italia settentrionale, Quaderni di ACME 22, 1995, 47–53.

Börker 1975 — C. Börker, Bukranion und Bukephalion, AA 2, 1975, 244–250.

Ceresa Mori 2005 — A. Ceresa Mori, Le mura romane. Alcuni problemi, in: Milano città fortificata. Vent'anni dopo, Atti del Convegno (1 ottobre 2003), Quaderni del Castello Sforzesco 5, 2005, 10–27.

Ceresa Mori – Pagani 2007 — A. Ceresa Mori – C. Pagani, Nuovi dati sull'edilizia privata a Milano tra I secolo a.C. e I secolo d.C., in: L. Brecciaroli Taborelli (ed.), Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II secolo a.C. – I secolo d.C.), Atti delle giornate di studio, Torino 4–6 maggio 2006 (Torino 2007) 223–230.

Colini 1933 — M. Colini, Il fascio littorio (Roma 1933).

Daremberg – Saglio 1887 — C. Daremberg – E. Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines 1–2 (Paris 1887).

Felletti Maj 1977 — B. M. Felletti Maj, La tradizione italica nell'arte romana (Roma 1977).

Goldsworthy 2007 — A. K. Goldsworthy, Storia completa dell'esercito romano (Modena 2007).

Hölscher 2009 — T. Hölscher, Rilievi provenienti da monumenti statali del tempo dei Flavi, in: F. Coarelli (ed.), Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi, catalogo della mostra, Roma, 27 marzo 2009–10 gennaio 2010 (Milano 2009) 46–61.

Koeppel 1983 — G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit I. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus augusteischer und julisch-claudischer Zeit, BJb 183, 1983, 61–144.

Koeppel 1984 — G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit II. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus flavischer Zeit, BJb 184, 1984, 1–65.

La Rocca 2008 — E. La Rocca, La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni, in: Trionfi romani 2008, 34–55.

Mirabella Roberti 1963 — M. Mirabella Roberti, Le scoperte archeologiche nell'area di via Broletto via del Lauro, in: La nuova casa della "Milano" (Milano 1963) 177–194.

Mirabella Roberti 1984 — M. Mirabella Roberti, Milano Romana (Milano 1984).

Moormann 2001 — E. Moormann, Scene storiche come decorazioni di tombe romane, in: A. Barbet (éd.), La peinture funeraire antique. IVe siècle av. J.-C. –IVe siècle apr. J.-C., Actes du VII[e] Colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 99–107.

Sartori 2003 — A. Sartori, Un abuso epigrafico originario. Monumentalità su intonaco in una novità milanese, in: M. G. Angeli Bertinelli – A. Donati (ed.), Usi e abusi epigrafici. Atti del Colloquio Internazionale di Epigrafia Latina, Genova 20–22 Settembre 2001 (Roma 2003) = Serta antiqua et mediaevalia 6, 2003, 187–199.

Schäfer 1989 — T. Schäfer, Imperii insignia. Sella curulis und fasces, RM Erg. 29, 1989.

Sena Chiesa 1996 — G. Sena Chiesa, Problemi di cultura artistica, in: Milano in età imperiale. I–III secolo, Atti del Convegno di Studi, Milano, 7 novembre 1992 (Milano 1996) 67–93.

Talamo 2008 — E. Talamo, La scenografia del trionfo nella pittura funeraria, in: Trionfi romani 2008, 62–71.

Torelli 1982 — M. Torelli, Typology and Structure of Roman Historical Reliefs (Ann Arbor 1982).

Torelli 1997 — M. Torelli, Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana (Milano 1997).

Tortorella 2008 — S. Tortorella, Tabulae pictae e non solo. Geografia e rappresentazione della vittoria nel trionfo, in: Trionfi romani 2008, 56–61.

[43] Associazione ben attestata a Milano, come risulta dalle numerose testimonianze epigrafiche. Le sedi dei *collegia* degli *Augustales* sono localizzate in genere nel centro cittadino, presso il Foro.

[44] Sartori 2003, 179. 189.

[45] Sena Chiesa 1996, 71 f. Abb. 3.

Tortorella 2010 — S. Tortorella, Le raffigurazioni pittoriche "trionfali". Affreschi, quadri, iscrizioni dipinte, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AION Arch Quad 18 (Napoli 2010) 113–125.

Trezzi 2006 — S. Trezzi, Ricerche sui materiali architettonici romani da via Broletto-via del Lauro. II secolo d.C., in: Quaderni del civico Museo Archeologico e del civico Gabinetto Numismatico di Milano 3 (Milano 2006) 149–152.

Trionfi romani 2008 — E. La Rocca – S. Tortorella (ed.), Trionfi romani. Catalogo della mostra Roma, Colosseo, 5 marzo–14 settembre 2008 (Milano 2008).

Zinserling 1959/60 — G. Zinserling, Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik, Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 9, 1959/60, 403–448.

Abbildungen

Abb. 1: pianta di *Mediolanum* con in evidenza l'area del complesso scavato nel 1958
Abb. 2: fr. con bucranio
Abb. 3: fr. figurato con *lictor*
Abb. 4: restituzione grafica del frammento figurato (dis. R. Rachini; rielaborazione M. Cozzi)
Abb. 5: particolare del fascio littorio con scure inastata
Abb. 6: fr. di iscrizione dipinta (foto: S. Tonni)

Carla Pagani
Via San Marco 46
I – 20121 Milano
cpagani@studiosla.it

Paolo Barresi

La pittura parietale in Sicilia in età romana

(Taf. CXLV–CXLVI, Abb. 1–6)

Abstract

Sicilian wall painting of the Roman Republican period is mainly illustrated by examples in Solunto and Centuripe, marking the beginnings of the Second Style with some of the oldest examples, dating even before the "Casa dei Grifi" in Rome. Besides the famous frescoes of Solunto in the Archaeological Museum of Palermo and in the Antiquarium of Solunto with garlands, *taeniae* and masks, other paintings from the beginning of the Second Style are known in Centuripe, with the imitation of marble panels similar to the First Style and of *scutulatum* stone floors. The illusive representation of columns projecting from the wall and of suspended cloths on the lower part of the wall can also be found in the paintings of the Republican Capitolium in Brescia and in some recently explored houses in Catania.

Some fresco fragments discovered in houses of the "Hellenistic-Roman district" in Agrigento, which are restored in the Archaeological Museum today, may be considered as a confirmation of the large diffusion of this style in Sicily. For the Imperial period, Roman wall painting is known from other frescoes in the houses of Solunto, and from a wall in Lilybaeum, which was recently restored.

L'archeologia della Sicilia romana costituisce un ambito di ricerca ancora relativamente poco indagato, da un lato perché le fonti su questo periodo della storia dell'isola sono meno abbondanti di quelle relative ai periodi precedenti[1], dall'altro perché negli ultimi anni le politiche di ricerca archeologica hanno preferito concentrarsi sulla civiltà greca e fenicio-punica con le connesse problematiche della colonizzazione e dall'acculturazione dei popoli indigeni: forse è per questo che i monumenti e le opere d'arte di età romana, che non sono comunque pochi, sono però spesso inediti o poco pubblicati. Fino a non molto tempo fa in bibliografia si incontravano inoltre giudizi di merito relativi a un livello oggettivamente inferiore dell'arte romana in Sicilia, dovuto alle condizioni economiche disastrose che seguirono la guerra di Ottaviano contro Sesto Pompeo: indubbiamente questa ebbe un effetto negativo sulla popolazione della provincia, che giunse fino a cancellare diverse città di piccole dimensioni, impedendo una fioritura artistica paragonabile a quella che si svolgeva in parallelo nella penisola italiana[2]; tuttavia si sente oggi l'esigenza di rivedere questo giudizio, raccogliendo ed esaminando le testimonianze sull'arte romana in questa provincia che, durante l'età imperiale, tornò certamente a rivestire una posizione di primo piano.

Da tali testimonianze, raccolte e studiate da B. Pace[3] alla metà del secolo scorso, e poi a più riprese negli ultimi anni, soprattutto ad opera di R. Wilson[4], si è tratta la conclusione che l'arte romana in Sicilia concentra le sue espressioni più significative solo in alcune città, le più ricche dell'isola, dove si trovava ancora un ceto elevato in grado di poter spendere generosamente per le costruzioni pubbliche (e si pensi anzitutto a Catania e Palermo, ma anche a Taormina o Centuripe), o dove la presenza dei governatori e delle personalità comunque più importanti dell'isola doveva rendere necessario un adeguato ornamento pubblico, sia in statue decorative, sia in opere architettoniche (Siracusa o Lilibeo). Sempre più si va facendo strada poi la conside-

[1] Salmeri 1992; Wilson 1990.
[2] Coarelli 1980, 380.
[3] Pace 1938, 178–188.
[4] Coarelli 1980; Bonacasa 1988.

razione dell'importanza del fenomeno delle ville tardo antiche in Sicilia, non solo per la grande villa del Casale, ma anche per altre testimonianze che nei decenni scorsi si sono aggiunte.

Si è anche spesso sottolineato il predominante influsso delle officine e delle maestranze italiche in Sicilia, motivato dalla scarsità di tradizioni artistiche siciliane, dopo che la prestigiosa committenza dei re siracusani prima, e del ceto di proprietari terrieri locali, era stata bruscamente azzerata tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'età imperiale, assieme a gran parte degli artigiani locali; si collega a questo aspetto la pretesa scarsa originalità delle opere d'arte in Sicilia, sempre dipendenti da schemi e motivi derivati dall'Italia[5], oppure dall'Africa, specie per quanto riguarda i mosaici.

Senza cadere nell'errore opposto, che porta a sottolineare oltre misura gli aspetti di specificità delle manifestazioni artistiche romane in Sicilia, occorre anzitutto non applicare indiscriminatamente lo stesso metro a tutto il panorama dell'isola, distinguendo diverse situazioni storiche, ambientali e culturali, che vanno verificate mediante analisi adeguate dei monumenti noti. Va tenuto presente anzitutto che la cultura di molte città siciliane era fondamentalmente greca, ancora in piena età imperiale, nonostante trattasse temi romani, come attesta l'uso della lingua ellenica nelle iscrizioni pubbliche e funerarie; la cultura punica nella parte occidentale resta in secondo piano, legata ai ceti meno abbienti. Per avere un'impressione meno imprecisa, bisogna dunque indagare, per quanto possibile, la totalità dei monumenti romani dell'isola; e d'altra parte inserire tali opere nel contesto artistico e culturale delle città in cui esse nacquero.

Tra le produzioni artistiche meno studiate di età romana in Sicilia possiamo senz'altro contare le pitture parietali, che non hanno finora mai costituito l'oggetto di una trattazione a sé stante: le poche pubblicazioni in merito si limitano a contributi inerenti la decorazione interna di case di età ellenistica in singole città come Solunto[6], Morgantina[7], Monte Iato[8], Agrigento[9] e di recente Centuripe[10] e Pantelleria[11]. La messa a punto complessiva di E. Joly[12] alla fine del secolo scorso, però, sottolineava la precocità delle esperienze pittoriche decorative siciliane, anzitutto con l'esempio di decorazione di I stile dalla "villa" di Capo Soprano a Gela, in genere datata tra 310 e 282 a.C. (anche se di recente si è proposto di abbassare la datazione della casa fino al pieno III secolo almeno, in base al nuovo studio dei materiali ceramici)[13]; e poi con le pitture parietali di una *tholos* termale coperta di tubi fittili, a Morgantina[14], per il cui alto livello sono stati chiamati in causa i dipinti delle tombe macedoni. A questi esempi ora si possono aggiungere le pareti del complesso catanese sotto il monastero benedettino di S. Nicolò l'Arena, datato tra III e II secolo a.C. e con notevoli esempi di imitazioni di incrostazioni marmoree, associate a pavimenti in cocciopesto e tessere marmoree[15].

La distinzione sottolineata da P. Guldager Bilde[16], corrispondente a due diverse concezioni dello spazio pittorico, tra pareti in stile a fasce ("zone style") di IV–III secolo, ancora legato alla riproduzione in due dimensioni della parete in marmo (con le parti a stucco limitate alle cornici), e I stile pompeiano ("Bossenstil"), diffuso tra il III e il II secolo nel mondo ellenistico, che riproduce la tridimensionalità dei blocchi in marmo colorato mediante il rilievo, ha consentito di ricondurre nel giusto ambito cronologico molte testimonianze pittoriche di I stile in Sicilia, che di solito sono collegate con pavimenti in cocciopesto e tessere marmoree di II secolo o anche più tardi[17]. Alcuni indizi sembrano poi mostrare una tendenza analoga a quella che si riscontra a partire dalla fine del III e per tutto il II secolo, nel bacino orientale del Mediterraneo, verso una sempre maggiore ricchezza decorativa delle fasce ornamentali che separano la parte superiore da quella

[5] Wilson 1990, 320.
[6] De Vos 1975.
[7] Tsakirgis 1985.
[8] Brem 2000.
[9] De Miro 2006.
[10] Frasca 2006; Patanè 2006.
[11] Schäfer 2006.
[12] Joly 1987, 334.
[13] Pilo 2006, 160 f.
[14] Allen 1974.
[15] Branciforti 2003, 95–100 fig. 1–4.
[16] Guldager Bilde 1993.
[17] Pilo 2006, 162.

inferiore della parete, munite non solo di modanature a rilievo (*kymatia* ionici, meandri) ma anche di fasce ornamentali dipinte, che possono mostrare anche fregi figurati[18], come nel caso delle terme di Morgantina.

Piuttosto è nella pittura di II stile che si nota particolarmente la precocità degli esempi siciliani. Nella "Casa del Calvario" a Centuripe, scavata da P. Orsi e studiata da G. Libertini (purtroppo oggi non più visibile)[19], disposta in un quartiere abitativo su pendio, erano stati osservati pannelli di I stile assieme alla rappresentazione illusionistica di colonne sorgenti dal fondo, dipinte su zoccolatura grigia in parte coperta da stoffe sospese, considerato il più antico esempio di II stile in Italia[20]. Si può ora aggiungere un altro esempio, la "Casa della tavola imbandita" nell'area del monastero benedettino di Catania[21], che rappresenta illusionisticamente le tovaglie di due tavole imbandite; il confronto più immediato è con le pitture del *Capitolium* di Brescia, anch'esso della fine del II secolo, e con due stanze della Casa del Fauno a Pompei, tra cui l'esedra pavimentata con il mosaico di Alessandro[22]. L'utilizzo di questo sistema era stato considerato già dal A. Mau e poi da A. Laidlaw come tipico del periodo iniziale del II stile, e dunque va datato tra II e I secolo a.C.[23].

Soprattutto i pannelli parietali dalla Casa delle Maschere di Solunto, trasferiti al museo Salinas di Palermo, hanno consentito di delineare una precoce espressione del II stile in Sicilia[24]: si tratta di una serie di inquadrature originariamente in rosso pieno, come appare dalla figura riprodotta da B. Pace (Abb. 1), anche se oggi il colore è diventato nero (forse per i fumi dei fuochi e dei lumi del banchetto, come afferma Vitruvio, *De Arch.* VII, 4.4), ancora senza colonne in primo piano, ma con maschere e festoni appese tra sostegni immaginati leggermente prominenti, sufficienti a dare un primo segnale di illusione prospettica. Simile decorazione è stata notata nella decorazione di seconda fase di un vano in un'altra casa di Solunto, la terza a destra su via Ippodamo di Mileto (detta "Casa del cerchio a mosaico", dal motivo decorativo del pavimento in cocciopesto e tessere marmoree)[25]: ambedue possono confrontarsi con lo schema offerto dalla stanza L sul peristilio della villa campana di Boscoreale, della metà del I secolo, in cui ghirlande appese a teste di toro, con attributi sacri, decorano pareti a finta incrostazione marmorea[26]. La datazione di questi due esempi soluntini è di solito posta attorno all'80 a.C., soprattutto per la strutturazione semplificata della parete illusionistica: gli unici elementi che consentano il risalto tridimensionale sono proprio le ghirlande di foglie, pigne e frutti intrecciate con spighe di grano, uniti a maschere con tenie appese alle lesene che articolano la falsa incrostazione muraria.

Lo zoccolo della Casa delle Maschere, soprattutto, evidenzia una precoce tendenza verso la rappresentazione in due dimensioni di dettagli strutturali come la fascia di blocchi in marmo violaceo e giallo, posti per testa e per taglio, sovrapposti ad una cornice in verde, e a pannelli alternativamente rossi e ad imitazione marmorea[27]. Una simile strutturazione della fascia alta dello zoccolo sembra fosse utilizzata anche nella prima fase della decorazione di una casa siracusana nel Giardino Spagna, nota da un disegno di P. Orsi riprodotto dal Cultrera[28]. Un frammento di affresco esposto nell'*Antiquarium* di Solunto, proveniente anch'esso dalla Casa delle Maschere (Abb. 2), mostra poi una fase più compiuta di rappresentazione architettonico-spaziale: si nota una colonna a bugnato con rappresentazione pittorica di due personaggi, su pannello rosso decorato da ghirlanda, che si accosta alle colonne rappresentate nella stanza II della Casa dei Grifi a Roma, decorata con i cubi prospettici.

[18] Laidlaw 1999, 207; Schäfer 2006, 64.
[19] Patané 2006, 202.
[20] Libertini 1926, 5 tav. D e 2–4.
[21] Branciforti 2003, 108 fig. 17; Frasca 2006, 198 f.
[22] Baldassarre *et al.* 2006, 82–85.
[23] Laidlaw 1985, 31–34.
[24] Già riconosciuta da Beyen 1938, 44–46 fig. 6a–c; Borda 1958, 20–22.
[25] De Vos 1975, 196 f.; Cutroni Tusa *et al.* 1994, 97 f.
[26] Strocka 1999, 214; Lehmann 1953.
[27] Baldassarre *et al.* 2006, 85 f.
[28] Cultrera 1943, 34 fig. 2.

Ancora alla prima metà del I secolo a.C. si assegnano i frammenti pittorici del "quartiere ellenistico" ad Agrigento, ancora in attesa di pubblicazione, ricomposti con forti integrazioni da numerosi piccoli frammenti[29]. Parziali notizie sul ritrovamento di tali frammenti di intonaco dipinto sono apparsi nella recente edizione delle case del "quartiere ellenistico-romano" di Agrigento: essendo stati inclusi in un rialzamento dei pavimenti originatosi a partire dalla fine del I secolo d.C.[30], il loro uso è stato collegato alla nuova lottizzazione iniziata nel quartiere tra la fine del II e l'inizio del I secolo a.C., con una fase di parziali ristrutturazioni in età augustea.

Nella sala VII del Museo Archeologico di Agrigento sono esposti nove tratti di parete ricomposti da diversi frammenti, che trovano confronti soprattutto nella pittura della prima fase del II stile, ancora legato all'imitazione in pittura di motivi in stucco, come la parete con imitazione di *scutulatum* a cubi prospettici (Abb. 3), che si accosta alla stanza II della Casa dei Grifi sul Palatino, o alla casa siciliana "del Calvario" a Centuripe, dove lo stesso schema è associato all'imitazione di una parete a blocchi[31]; per un altro dei frammenti, dotato di cornice a dentelli su ampi pannelli di colore scuro sormontati da una fascia che imita la suddivisione in blocchi per testa e per taglio, sembra di vedere invece punti di contatto in una serie di finestrature ad architrave ionico inserite tra sostegni, del tipo attestato nella Casa del Labirinto di Pompei (VI, 11, 9)[32]. Altri frammenti si possono collocare nel secondo venticinquennio del I secolo a.C., con architetture illusionistiche associate ad ampi pannelli a finta incrostazione marmorea: una parete con colonne davanti a specchiature di finto marmo e *kyma* ionico (Abb. 4) si può accostare alla Casa delle Nozze d'Argento[33], mentre un altro tratto di parete con fascia a meandro e pannelli trasversali di finto alabastro (Abb. 5) ricorda la parete che fa da sfondo alla nota megalografia della Villa dei Misteri a Pompei[34].

Per quanto riguarda la pittura di età imperiale, abbiamo meno casi da citare: ci limitiamo ad un esempio ancora da Catania, con i rifacimenti del complesso sotto S. Nicolò l'Arena, dove la trasformazione in *viridarium* di un cortile ha suggerito di affrescarne le pareti con un graticcio illusionistico tra i quali spuntano le foglie della vegetazione[35], e che riporta alla tradizione dei giardini illusionistici pompeiani[36]. A Solunto, dalla "Casa delle ghirlande" presso il teatro, sono noti affreschi parietali con candelabri stilizzati di III stile che sostengono ghirlande sottili, e nella Casa di Leda pareti che riprendono le fasce ad imitazione marmorea nello zoccolo, ma associati a pannelli allungati monocromi, separati da motivi vegetali stilizzati, con figure isolate, ispirati al IV stile[37].

A Lilibeo, dove sono noti diversi affreschi di età imperiale, anzitutto citiamo un frammento di decorazione parietale[38] di provenienza ignota (Abb. 6), che presenta un riquadro centrale bianco con fascia rossa e decorazione a sottili tralci lineari color giallo oro, e una protome di felino con anello tra le fauci entro un fregio di foglie d'edera, con evidente richiamo ad elementi metallici decorativi di una porta, datato al I secolo d.C.: un sistema decorativo che ricorda alcuni esempi romani del IV stile, come i soffitti della *Domus Transitoria*, ricca di particolari illusionistici e di impressionismo pittorico, assieme a preziosismo decorativo nei motivi vegetalizzanti[39].

Ancora più interessante è la parete affrescata dal cosiddetto "antro della Sibilla" sempre a Lilibeo, probabilmente in origine un ambiente di soggiorno estivo pertinente a una residenza di età tardo romana, ma trasformata nel IV secolo in un luogo di culto[40]: la zona inferiore della parete era decorata con finte incrostazioni marmoree, mentre la parte alta delle pareti è arricchita da vari riquadri contenenti motivi figurati di vario

[29] Castellana 2004, 86: semplice menzione con fotografie.
[30] De Miro 2010, 143. 310. 407.
[31] Libertini 1926, tav. 2.
[32] Cfr. Laidlaw 1999, 207 fig. i.
[33] Strocka 1999, 219. tav. 43.
[34] Strocka 1999, 213. tav. 110–112.
[35] Branciforti 2003, fig. 4.
[36] Cf. Baldassarre *et al.* 2006, 192–196.
[37] De Vos 1975, 202–204.
[38] Di Stefano 1984, 139 Nr. 168. fig. 82.
[39] Cf. Baldassarre *et al.* 2006, 207: soffitto del complesso del ninfeo della *Domus Transitoria*.
[40] Lima 1984, 202 f. fig. 115, la riproduzione eseguita dal Salinas alla fine dell'800; cf. Giglio 2009.

tipo: conchiglie, vasi metallici pieni di frutti, colombe, pavone, che rimandano al culto cristiano. Si nota in questo esempio un forte richiamo alla tradizione della pittura parietale risalente ad età repubblicana, con la presenza delle finte incrostazioni, ma i pannelli delimitati da semplici linee e non da strutture architettoniche, mostrano la destrutturazione ormai avanzata del sistema decorativo architettonico, tipica del III secolo; una simile organizzazione della parete (ma ancora con una certa consapevolezza della derivazione dall'imitazione architettonica) si può notare nell'*oecus* della villa sotto San Sebastiano a Roma (fine II secolo d.C.), con alto zoccolo a imitazione marmorea sovrastato da pannelli figurati entro campi monocromi rossi e bianchi[41]. Infine, la pittura dalla tomba di *Crispia Salvia*, di II secolo d.C.[42], si può ricondurre a maestranze locali: colloca su un astratto fondo bianco, sparso di rose, un gruppo di cinque personaggi maschili danzanti e la defunta seduta e in atto di suonare, come riferimento alla vita beata nell'aldilà. Le figure sono rese con linea di contorno e vivacemente colorate, più legate ad una tradizione popolare che rimonta alle edicole funerarie di età ellenistica che alla pittura impressionista romana di età imperiale: la tradizione della raffigurazione dei Campi Elisi come astratta superficie bianca sparsa di rose ritorna in diverse altre iconografie funerarie di ambito popolare sparse tra Roma e le province[43].

Si può dunque definire la pittura romana in Sicilia come un genere artistico particolarmente aperto ai contatti con la grande arte contemporanea, grazie ai contatti con Alessandria durante il tardo ellenismo e poi con Roma: i monumenti rimasti sono purtroppo pochi e non ancora ben conosciuti, ma la ricerca sta velocemente colmando le lacune e consentirà ulteriori progressi in futuro.

Bibliographie

Allen 1974	H. L. Allen, Excavations at Morgantina. Area VI, the Hellenistic Bath and Sanctuary, AJA 78, 1974, 370–382.
Baldassarre *et al.* 2006	I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana (Milano 2006).
Beyen 1938	H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration (Den Haag 1938).
Bonacasa 1988	N. Bonacasa, Le arti figurative nella Sicilia romana imperiale, in: H. Temporini (Hrsg.), ANRW II.11.1 (Berlin 1988) 306–344.
Borda 1958	M. Borda, La pittura romana (Milano 1958).
Branciforti 2003	M. G. Branciforti, Quartieri di età ellenistica e romana a Catania, in: G. Fiorentini – M. Caltabiano – A. Calderone (eds.), Archeologia del Mediterraneo. Studi in onore di Ernesto de Miro, Bibliotheca archaeologica 35 (Roma 2003) 95–120.
Brem 2000	H. Brem, Das Peristylhaus 1 von Iaitas. Wand- und Bodendekorationen, Studia Ietina 7 ^{4}(Lausanne 2000).
Castellana 2004	G. Castellana, Nuova guida del museo archeologico regionale di Agrigento (Palermo 2004).
Coarelli 1980	F. Coarelli, La cultura figurativa in Sicilia. Dalla conquista romana a Bisanzio, in: G. Vallet – E. Gabba (eds.), La Sicilia Antica II (Napoli 1980) 373–410.
Cultrera 1943	G. Cultrera, Siracusa. Scoperte nel giardino Spagna, NSc 1943, 33–180.
Cutroni Tusa *et al.* 1994	A. Cutroni Tusa – A. Italia – D. Lima – V. Tusa, Solunto. Itinerari XV (Roma 1994).
De Miro 1996	E. De Miro, Da Akragas ad Agrigentum, Κωκαλος. Studi pubblicati dall'Istituto di storia antica dell'Universita di Palermo 42, 1996, 15–29.
De Miro 2006	E. De Miro, Agrigento in età ellenistica. Aspetti di architettura, in: L. Campagna (Hrsg.), Sicilia ellenistica. Consuetudo italica (Roma 2006) 69–81.
De Miro 2010	E. De Miro, Agrigento. L'abitato antico. Il quartiere ellenistico-romano (Roma 2010).
Di Stefano 1984	C. A. Di Stefano, in: R. Giglio (ed.), Lilibeo. Catalogo della mostra (Trapani 1984), 139 nr. 168.
Frasca 2006	M. Frasca, Centuripe ellenistica. Il quadro generale, in: L. Campagna (ed.), Sicilia ellenistica, consuetudo italica (Roma 2006).
Giglio 1996	R. Giglio, Lilibeo. L'ipogeo dipinto di Crispia Salvia (Palermo 1996).
Giglio 2009	R. Giglio, Lilibeo 2004–2005. La ricerca archeologica nell'area di capo Boeo, in: C. Ampolo (ed.), Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico (Pisa 2009) 561–572.
Guldager Bilde 1993	P. Guldager Bilde, The "International Style", aspects of Pompeian First Style and its Eastern Equivalents, in: P. Guldager Bilde – I. Nielsen – M. Nielsen (eds.), Aspects of Hellenism in Italy. Towards a Cultural Unity?, ActaHyp 5, 1993, 151–177.

[41] Baldassarre *et al.* 2006, 295 fig. A.
[42] Giglio 1996.
[43] Baldassarre *et al.* 2006, 352–355.

Joly 1987 E. Joly, L’ellenismo e la tradizione ellenistica. Le pitture, in: G. Pugliese Carratelli (ed.), Sikanie (Milano 1987) 336–337.

Laidlaw 1985 A. Laidlaw, The First Style in Pompeii. Painting and Architecture (Rome 1985).

Laidlaw 1999 A. Laidlaw, Il primo stile, in: A. De Franciscis, La pittura di Pompei (Milano 1999) 203–210.

Lehmann 1953 Ph. W. Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art (Cambridge 1953).

Libertini 1926 G. Libertini, Centuripe (Catania 1926).

Lima 1984 M. A. Lima, La grotta della Sibilla, in: R. Giglio (ed.), Lilibeo. Catalogo della mostra (Trapani 1984) 202 f.

Pace 1938 B. Pace, Arte e civiltà della Sicilia antica III (Città di Castello 1938).

Patané 2006 R. Patanè, Centuripe ellenistica. Nuovi dati dalla città, in: L. Campagna (ed.), Sicilia ellenistica. Consuetudo italica (Roma 2006) 201–210.

Pilo 2006 C. Pilo, La villa di Capo Soprano a Gela, in: L. Campagna (ed.), Sicilia ellenistica. Consuetudo italica (Roma 2006) 153–166.

Salmeri 1992 G. Salmeri, Sicilia romana. Storia e storiografia (Catania 1992).

Schäfer 2006 T. Schäfer, Decorazione architettonica e stucchi di Cossyra, in: L. Campagna (ed.), Sicilia ellenistica. Consuetudo italica (Roma 2006) 57–67.

Strocka 1999 V. Strocka, Il secondo stile, in: La pittura di Pompei (Milano 1999) 211–219.

Tsakirgis 1985 B. Tsakirgis, The Domestic Architecture of Morgantina in the Hellenistic and Roman Period (Diss. Princeton University 1985).

Wilson 1990 R. J. A. Wilson, Sicily under the Roman Empire (Warminster 1990).

Abbildungen

Abb. 1: Museo archeologico A. Salinas, Palermo, ricostruzione di un pannello di II stile dalla Casa delle Maschere a Solunto (da Pace 1938 tav. III)
Abb. 2: Antiquarium di Solunto, frammento di un pannello di II stile dalla Casa delle Maschere a Solunto con colonna a bugnato decorata da figure e festoni
Abb. 3: Museo archeologico P. Griffo, Agrigento, frammenti integrati di decorazione parietale di II stile con schema di pavimento a *scutulatum*
Abb. 4: Museo archeologico P. Griffo, Agrigento, frammenti integrati di decorazione parietale di II stile ad architettura illusionistica e pannelli monocromi
Abb. 5: Museo archeologico P. Griffo, Agrigento, frammenti integrati di decorazione parietale di II stile ad architettura illusionistica con decorazione a meandro
Abb. 6: Museo archeologico, Marsala, frammento di decorazione parietale di IV stile

Paolo Barresi
Università Kore Enna
Cittadella Universitaria
I – 94100 Enna
barresill@libero.it

ISABELLA COLPO

UN NUOVO APPARATO DECORATIVO DALLA CITTÀ ROMANA DI NORA (CAGLIARI-SARDEGNA)

(Taf. CXLVII, Abb. 1–6)

Abstract

In this paper, a decorative system found during the excavations of Nora (Cagliari) from the so-called "Colle di Tanit" is presented. The analysis shows the entire decoration: the wall socle with a faux marble decoration, and faux marble panels in the middle zone, separated by decorative borders. The excavation campaigns carried out in the city of Nora over the course of nearly two decades uncovered numerous pictorial findings, which have already been presented in previous conferences of AIPMA by F. GHEDINI, M. SALVADORI and F. DONATI. The analysis of this decorative complex will increase the knowledge of the decorative trends of the Sardinian city at the beginning of the Imperial period and focus once more on the decorative tendencies of the capital.

Le conoscenze sulla pittura della Sardegna romana si basano su fortunati rinvenimenti di consistenti complessi di frammenti sia nel corso degli scavi più vecchi[1], sia in occasione di più recenti indagini; nel caso della città di Nora, in particolare, oggetto di una ventennale campagna di ricerche[2], merita ricordare il materiale proveniente dal riempimento di una cisterna portata alla luce nel vano centrale del *macellum/horreum* nel corso del 1994, studiato da F. GHEDINI e M. SALVADORI[3], nonché i due ambienti dell'area residenziale nel settore occidentale dell'abitato (cd. area AB), indagato tra il 1999 e il 2001 dal gruppo coordinato da F. DONATI[4]: questo materiale, unitamente a meno consistenti rinvenimenti da altre aree di scavo[5], permette di ricostruire le mode decorative della città in un arco cronologico che va dall'età repubblicana a quella medio-imperiale, evidenziando nel complesso una generale tendenza a recepire i dettami della capitale e a riproporli in modo sostanzialmente fedele (tanto nella scansione della parete, quanto nei motivi decorativi, quanto infine per le scelte cromatiche), in linea con quanto peraltro accade anche nel mosaico[6].

Il materiale dal Colle di Tanit

A questo *corpus* è oggi possibile aggiungere il materiale rinvenuto nel corso degli scavi condotti negli anni 2006 e 2007 dall'Università di Viterbo nell'area del cd. Colle di Tanit, così chiamato dalla presenza di un complesso cultuale, convenzionalmente attribuito alla dea[7]: qui, il riempimento di una cisterna per la rac-

---

1 Ad esempio, il materiale dalla Villa di Tigellio conservato presso il Museo Archeologico di Cagliari; sulla pittura della Sardegna romana, cfr. Angiolillo 1987, 195–199.

2 Rimando alla bibliografia della missione redatta da Falezza – Savio 2010.

3 Ghedini – Salvadori 1996; Salvadori 1997.

4 Donati 2003; Donati 2004.

5 Colpo 2003; Colpo 2009. Ad eccezione delle decorazioni in posto dall'ambiente V dell'area AB, per il resto si tratta di frammenti provenienti da strati di livellamento e riempimento di strutture in disuso.

6 Ghedini 1996; Colpo – Salvadori 2003; Ghedini 2003.

7 Finocchi 2005; Finocchi – Garbati 2007; Garbati c.d.s. Al Prof. S. F. BONDÌ, responsabile degli scavi a Nora per conto dell'Università della Tuscia di Viterbo, e agli amici Dott. S. FINOCCHI e Dott. G. GARBATI, che hanno coordinato sul campo le indagini nell'area del Colle di Tanit, va il mio più vivo ringraziamento per avermi concesso lo studio di questo materiale.

colta delle acque piovane collocata sul lato nord della struttura indagata[8] ha restituito una considerevole quantità di frammenti di intonaco di grande interesse[9].

Tra questo materiale si distinguono due nuclei di frammenti di intonaco che si contraddistinguono per finezza di realizzazione, pur presentando i medesimi motivi decorativi, e cornici in stucco modanato e dipinto.

La rimessa in sistema del primo nucleo di frammenti restituisce una campitura (Abb. 1) con zoccolo[10] a pannelli in finto marmo di quattro qualità differenti, a fondo giallo[11], verde[12], rosso[13] e bruno[14], con venature rese da ovali di diverse dimensioni, in tonalità differenti di rosso, talora riempiti di colore (azzurro, verde, cinabro, giallo). I punti di passaggio tra un marmo e l'altro non presentano linee di demarcazione, cornici o giunture, ma semplicemente un cambio repentino del colore dello sfondo; in tutti i tipi si segnalano frammenti percorsi da un filetto rettilineo dello spessore di 0,8 cm, presumibilmente destinato a suggerire un motivo a lastre giustapposte o meglio lo spigolo della parte più centrale e aggettante della specchiatura, anche se la frammentarietà delle attestazioni non permette di ipotizzare la geometria dello zoccolo.

A coronamento dello zoccolo è una fascia nera con un decoro a onde correnti rese in rosso e bianco[15] (Abb. 2); la medesima fascia con onde, con un modulo leggermente diverso, scansiona verticalmente anche la zona mediana della parete[16]. Questa doveva presentarsi come una sequenza di pannelli di differenti colori (Abb. 3): verde, con listello bianco verticale e nero orizzontale[17]; rosso cupo con listelli bianco e nero[18]; rosso cinabro con listello bianco verticale e nero orizzontale[19]; azzurro[20]. Nel caso di questi ultimi pannelli, in cinabro e azzurro, tra la campitura monocroma e la fascia a onde di delimitazione è posta una fascia bianca con due listelli gialli[21].

Ancora, un consistente gruppo di frammenti attesta la presenza di almeno uno o due pannelli a finto marmo ad imitazione dell'alabastro (Abb. 2): su fondo bianco, sono motivi ad andamento ondulato e irregolare, di differente spessore, in una gamma cromatica che va dal verde in diverse tonalità, giallo, rosso di più gradazioni fino al rosso cupo/viola, azzurro[22]; tra questi, alcuni si distinguono per l'uso di colori più vividi e decisi, con l'aggiunta del nero, e per l'inserimento di bastoncelli e circoletti neri a creare le linee che guidano l'andamento delle macchie di colore[23] (Abb. 4).

Per quanto la relazione tra i singoli partiti (pannelli e bordi) sia certa, non è tuttavia possibile ipotizzare, sulla base dei frammenti rinvenuti, l'esatta sequenza dei pannelli; analogamente, non è assolutamente possibile definire la decorazione di un'eventuale (presumibile) zona superiore della parete.

Dal punto di vista tecnico, il materiale presenta uno spesso straccio di arriccio ricchissimo di granulometria medio-piccola/piccolissima, e uno strato di intonachino (0,4 cm) depuratissimo ma privo di calcite, come usuale a Nora; la lisciatura superficiale è ottima, il colore coprente e steso con cura. I segni delle pennellate sono visibili (forse volutamente) solo nel punto di passaggio da un tipo di marmo ad un altro; le venature del marmo sono realizzate con accuratezza, campite a tratto pieno, e la resa volutamente trascurata di alcune di

8 Finocchi 2005, 147; Finocchi – Garbati 2007.

9 Il riempimento presentava strati dall'andamento sub-orizzontale, di matrice argillosa; i frammenti di intonaco, in particolare, provenivano da due strati (US 1854 e 1856), uno dei quali composto esclusivamente di frammenti di intonaco e stucco, per uno spessore di circa 50 cm.

10 Non ci sono frammenti che possano suggerire il colore del podio.

11 53 frammenti, per una superficie totale di 26 x 31 cm.

12 37 frammenti, 22 x 23 cm.

13 19 frammenti, 17,5 x 16 cm.

14 20 frammenti, 21 x 15 cm.

15 3 frammenti, 17 x 6, 5 cm; altezza della fascia: 3,6 cm; lunghezza dell'onda: 4,7 cm.

16 9 frammenti, 24 x 12,5 cm; altezza della fascia: 4,7 cm; lunghezza dell'onda: 4,1 cm.

17 36 frammenti, 21 x 16,5 cm; spessore listello bianco: 0,7 cm; spessore listello nero: 0,4 cm.

18 16 frammenti, 14 x 18,7 cm; spessore listello bianco: 0,8 cm; spessore listello nero: 0,4 cm.

19 94 frammenti, 31 x 29 cm; spessore listello bianco: 0,3 cm; spessore listello nero: 0,4 cm.

20 44 frammenti, 23 x 26,5 cm.

21 Lo spessore dei listelli varia da 0,5–0,7 cm; la distanza tra di essi, è di 0,4–07 cm.

22 62 frammenti, 36 x 33 cm.

23 14 frammenti, 16,5 x 9,5 cm.

esse è dovuta presumibilmente all'intento di suggerire lo sfumato caratteristico del marmo reale. In corrispondenza della fascia nera con onde correnti si individua una traccia preparatoria a punta secca[24].

Sulla base della sostanziale differenza di *tectorium* e di resa pittorica, è possibile distinguere da questi un secondo gruppo, caratterizzato da una preparazione friabile, povera di inclusi, assenza di intonachino, lisciatura della superficie pittorica del tutto assente o molto grossolana, tanto che talora si riconoscono i segni dello strumento adoperato; non vi sono tracce preparatorie. I colori sono poco coprenti, stesi in modo approssimativo e tendono a sfaldarsi a scaglie, con rapide pennellate che definiscono un motivo a finto marmo di giallo antico con striature rosse su fondo avorio[25] e di cipollino verde, con striature verdi[26]; alcuni frammenti conservano, associato ad un finto marmo con stesure rosso cupo/viola e giallo scuro, un motivo a denti di lupo[27] (Abb. 5).

Analoghi per resa tecnica a questo secondo gruppo sono inoltre alcuni nuclei di cornici in stucco di qualità non eccelsa, tendenzialmente friabile, poco lisciati in superficie, nei quali sono ben evidenti le impronte delle matrici lignee usate per la realizzazione; le diverse modanature sono semplici, lineari, e molti frammenti conservano evidenti sovradipinture in rosso e nero[28]; si segnala in particolare una serie di frammenti con fascette nere che separano spazi metopali al cui interno sono riquadri alternativamente rossi e verdi[29] (Abb. 6). Non è purtroppo possibile determinare se le differenti modanature compongano un motivo unico, o se siano pertinenti a cornici diverse. Un consistente nucleo di frammenti, distinto dal restante materiale per la particolare raffinatezza nella lisciatura superficiale, attesta la presenza di pannelli in stucco bianchi; non è improbabile che questi possano essere pertinenti alla parete a finto marmo, forse destinati alla decorazione della zona superiore[30].

Linee per la datazione del materiale dal Colle di Tanit

La datazione del materiale dal Colle di Tanit poggia su alcuni dati: l'uso dello zoccolo in marmo, con giustapposizione di lastre a formare motivi ornamentali, è caratteristica del IV stile, specificatamente nella sua fase finale[31], e perdura dal II secolo in poi[32]; analogamente, anche la scansione della parete a pannelli monocromi giustapposti di colori differenti, solitamente alterni, trova ampia diffusione nel IV stile per poi proseguire in quello che, nel II secolo, è stato definito sistema modulare[33]. Preludono invece alle tendenze proprie del II secolo, in primo luogo la presenza di un pannello (o di pannelli) a finto marmo nella zona mediana – già tipico del II stile –, che risponde alla moda diffusa di decorare l'intera parete con *crustae* che troverà la sua massima diffusione nel corso del III secolo, come evidente dagli esempi ostiensi[34]; ma anche e soprattutto la totale piattezza della decorazione, la mancanza degli ortostati e dei filari di bugne caratteristici del I stile e la completa assenza dell'effetto tridimensionale tipico del II stile, creato mediante motivi illusionistici (podi, colonne, architravi, timpani), qui sostituiti dalla semplice fascia di passaggio con motivo a onde correnti[35].

---

24 L'uso di tracce preparatorie è confermato anche da tre frammenti (21 x 9 cm) privi di stesura dipinta, con un'impronta evidente di cordicella.

25 28 frammenti (41 x 29,5 cm); 1 frammento (7 x 7,4 cm) reca un sottile strato di malta con il motivo del finto marmo, sovrapposto in secondo momento alla prima decorazione.

26 7 frammenti, 14 x 12 cm.

27 38 frammenti, 80,5 x 30 cm.

28 Per un totale di 77 frammenti.

29 8 frammenti, 7,3 x 42,7 cm.

30 100 frammenti, 55 x 44 cm; l'aggetto dei pannelli è di 0,4 cm.

31 Si veda ad esempio la decorazione dello zoccolo nel triclinio (p) della pompeiana Casa dei *Vettii* (PPM V, 534). Per la fortuna delle *crustae* nell'età neroniana ed il loro riflesso sulle pareti affrescate, cfr. da ultimo Fusco 2006.

32 Per un quadro sulla pratica del finto marmo in pittura, cfr. Abad Casal 1977–1978, soprattutto 189–192; *id.* 1982 (con particolare attenzione alla sua diffusione in Spagna); Eristov 1979; Joyce 1981, 21–25; Valenti 1992, 73 f.

33 Joyce 1981, 21–25.

34 Ibidem. Cfr. anche Falzone 2007, 156–160 e relativi esempi.

35 Cfr. anche Valenti 1992, 73.

La parete restituita dallo scavo sul Colle di Tanit, pertanto, si può collocare alla fine del I secolo d.C. ovvero in un II secolo iniziale, in quanto risente ancora di certe caratteristiche del IV stile come lo conosciamo dai più tardi esempi dell'area vesuviana, ma ha già in sé tendenze proprie degli sviluppi della media età imperiale. Peraltro, questa datazione risulta coerente con la fase di defunzionalizzazione della cisterna, collocata appunto, sulla base anche del restante materiale ceramico rinvenutovi, ad un momento non posteriore alla metà del II secolo stesso[36].

Non è invece possibile attribuire con sicurezza il secondo nucleo di materiale – più grossolano, meno curato, pur in presenza dei medesimi elementi decorativi – ad una diversa fase decorativa (restauro o rifacimento?) o piuttosto ad un differente ambito (ambiente? edificio?).

Proposta d'interpretazione

Ancora qualche osservazione

La mancanza di senso architettonico della campitura ben si inquadra con il "gusto di sito", già riscontrato in altri rinvenimenti dalla città – nella fattispecie, il materiale della cisterna del *macellum/horreum* –, che parimenti dimostrano, nel corso del II secolo d.C., la ripresa di modalità ed elementi decorativi caratteristici di III e IV stile, che però appaiono del tutto privi di funzione prospettica[37]. Parimenti, l'uso di specchiature a finto marmo trova ampio confronto nel materiale già studiato nel passato[38], a dimostrare una netta predilezione per il motivo da parte delle committenze locali.

Tuttavia alcuni elementi sono degni di nota: nel complesso, il materiale presenta una fattura di buona qualità, con un'allisciatura superficiale molto curata, caratteristica non consueta nel materiale norense; inoltre, in un quadro generale di utilizzo di terre locali di facile rinvenimento[39], la presenza di pigmenti come il rosso cinabro (sino ad ora mai rinvenuto a Nora) e l'azzurro (presente in rarissimi casi), utilizzati tanto per le campiture dei pannelli della zona mediana e per i particolari del finto marmo, quanto mescolati ad altri pigmenti[40], concorrono a denunciare una committenza elevata e di buona disponibilità economica, che sembra servirsi in questo caso di maestranze di discreta capacità, decisamente più raffinate nella tecnica esecutiva rispetto a quelle solitamente operanti nella città. È pur vero che di contro ad una buona resa dei moduli decorativi, la mera giustapposizione tra di essi (finto marmo dello zoccolo) e le fasce di raccordo (la fascia con onde correnti e i motivi geometrici realizzati mediante semplici bastoncelli) spiccano per l'estrema semplicità, quasi per "ingenuità".

Come si diceva in apertura, il materiale è stato rinvenuto all'interno di una cisterna; dal medesimo contesto proviene anche un modesto lotto di frammenti di coroplastica, tra cui sei statuine, di verosimile destinazione votiva[41], fatto questo che suggerisce una probabile originaria pertinenza dei frammenti alla decorazione di uno degli ambienti funzionali all'area sacra, costituita da un'antica struttura centrale, circondata da recinti in muratura e ambienti[42]. Nella fattispecie, l'ambiente A, immediatamente contiguo all'area di rinvenimento della cisterna, che ad esso era funzionale nel suo periodo di vita[43], ha restituito il crollo del tetto e delle pareti originariamente intonacate[44]. La pertinenza ad un'area cultuale darebbe così ragione sia del livello raffinato della decorazione (tecnica e motivi, pur con le osservazioni di cui sopra), sia della ricchezza dei pigmenti adoperati, sia infine di alcune scelte "arcaizzanti", quali la ripresa dei modi di II e IV stile, in una

[36] Finocchi – Garbati 2007, 220.

[37] Salvadori 1997.

[38] In particolare, frammenti pertinenti a specchiature di giallo antico e cipollino verde sono presenti anche nel materiale dalla cisterna dal *macellum/horreum*, cfr. Ghedini – Salvadori 1996, 168.

[39] Calcite, ocra rossa e ocra gialla, nero carbone; la terra verde qui usata all'analisi RAMAN presenta medesima composizione di quella di Cipro. Per le analisi sui pigmenti, ringrazio il Prof. G. A. Mazzocchin dell'Università di Venezia e i suoi collaboratori.

[40] Cinabro nel verde (in tracce) e nel giallo scuro; blu egizio nel verde, nonché in una tonalità molto scura del giallo e nel viola chiaro del pannello ad alabastro.

[41] Finocchi – Garbati 2007, 220–226; Garbati c.s.

[42] Finocchi 2005, 135–145; Garbati c.s.

[43] Finocchi – Garbati 2007.

[44] Finocchi 2005, 145 f.

fase tarda di ridipintura delle strutture che di poco precede la loro demolizione; in quest'ottica, infine, troverebbe giustificazione anche la presenza del pannello (o pannelli) ad alabastro, marmo di per sé ampiamente attestato nel II stile, ma abbastanza inusuale in questo periodo[45]. Questo fenomeno di ripresa di tendenze decorative più antiche nelle strutture a destinazione cultuale non sembra d'altronde insolito a Nora, se si pensa a quanto già visto nel tempio del foro della città, nel quale è attestata la riproposizione di una campitura di I stile alla metà del I secolo d.C.[46].

Bibliographie

Abad Casal 1977–1978 — L. Abad Casal, Las imitaciones de crustae en la pintura mural romana en España, Archivio Español de Arqueologia 50–51, 1977–1978, 189–204.

Angiolillo 1987 — S. Angiolillo, L'arte della Sardegna romana (Milano 1987).

Colpo 2003 — I. Colpo, Intonaci, in: B. M. Giannattasio (ed.), Nora area C. Scavi 1996–1999 (Genova 2003) 263–269.

Colpo 2009 — I. Colpo, I frammenti di intonaco e di stucco modanato, in: J. Bonetto – G. Falezza – A. R. Ghiotto, Il foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità (1997–2006) II.2. I materiali romani e gli altri reperti, Scavi di Nora 1, (Padova 2009) 777–782.

Colpo – Salvadori 2003 — I. Colpo – M. Salvadori, La cultura artistica a Nora. Le testimonianze pittoriche e gli stucchi, in: C. Tronchetti (ed.), Ricerche su Nora II (anni 1990–1998) (Elmas 2003) 9–19.

Donati 2003 — F. Donati, La decorazione dipinta della piccola domus in Nora 2003 (Pisa 2003) 93–97.

Donati 2004 — F. Donati, Moduli e tecniche di un contesto decorativo a Nora in Sardegna, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique, Actes du VIIIe Colloque international de l'AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest-Veszprém (Budapest 2004) 147–154.

Eristov 1979 — H. Eristov, Corpus de faux-marbres peints à Pompéi, MEFRA 91/1, 1979, 693–711.

Falezza – Savio 2010 — G. Falezza – L. Savio, Nora. Bibliografia della Missione archeologica (Padova 2010).

Finocchi 2005 — S. Finocchi, Il Colle e l'"Alto luogo di Tanit". Campagne 2003–2004, Quaderni Norensi 1, 2005, 135–152.

Finocchi – Garbati 2007 — S. Finocchi – G. Garbati, Il Colle e l'"alto luogo di Tanit". Campagne di scavo 2005–2006, lo scavo della cisterna, notizia preliminare, Quaderni Norensi 2, 2007, 211–233.

Fusco 2006 — R. Fusco, Neronis maculae, Marmora 2, 2006, 21–39.

Garbati c.s. — G. Garbati, Ricerche a Nora. Riflessioni sulle aree sacre urbane tra la tarda età repubblicana e l'età augustea, in: Archeologia e memoria storica, Atti della giornata di studio, Viterbo, 25–26 marzo 2009, c.s.

Ghedini 1996 — F. Ghedini, Cultura musiva a Nora, in: F. Guidobaldi (a cura di), Atti del III Colloquio dell'AISCOM, Roma, 6–10 dicembre 1995 (Bordighera 1996) 219–232.

Ghedini 2003 — F. Ghedini, Cultura artistica a Nora. Testimonianze pittoriche e musive, in: C. Tronchetti (ed.), Ricerche su Nora II (anni 1990–1998) (Elmas 2003) 3–8.

Ghedini – Salvadori 1996 — F. Ghedini – M. Salvadori, Nora IV. Campagna di scavo 1994. Area "D", QuadACagl 13, 1996, 161–175.

Joyce 1981 — H. Joyce, The decoration of walls, ceilings and floors in Italy in the second and third centuries A. D. (Roma 1981).

Mielsch 2001 — R. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

PPM V — Pompei. Pitture e mosaici, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani (Roma 1994).

Salvadori 1997 — M. Salvadori, Nuovi frammenti di pittura parietale da Nora, in: D. Scagliarini Corlaita (ed.), I temi figurativi nella pittura parietale antica. IV sec. a.C.–IV sec. d.C., Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 287 f.

Valenti 1992 — M. Valenti, Il "ninfeo Ponari" di Cassino. Analisi stilistica e cronologica delle decorazioni, ArchCl 44, 1992, 51–80.

[45] Barbet 1985, 198. Una situazione analoga a quanto riscontrato nella parete rinvenuta a *Verulamium*, che riproduce, alla metà del II secolo d.C., una campitura di II stile, in questo caso con l'inserzione delle finte colonne prospettiche a separazione dei pannelli in marmo nella zona mediana; Croisille 2005, 109.

[46] Colpo 2009.

Abbildungen

Abb. 1: Nora, c.d. Colle di Tanit. Pannelli a finto marmo pertinenti ad uno zoccolo
Abb. 2: Nora, c.d. Colle di Tanit. Pannello a finto marmo di alabastro e fascia con onde correnti
Abb. 3: Nora, c.d. Colle di Tanit. Pannelli monocromi
Abb. 4: Nora, c.d. Colle di Tanit. Pannello a finto marmo
Abb. 5: Nora, c.d. Colle di Tanit. Pannello a finto marmo e denti di lupo
Abb. 6: Nora, c.d. Colle di Tanit. Frammenti di cornice in stucco

Isabella Colpo
Dipartimento dei Beni Culturali
archeologia, storia dell' arte, del cinema e della musica (Dbc)
Università degli Studi di Padova
Piazza Capitaniato 7
I – 35139 Padova
isabella.colpo@unipd.it

Federica Fontana – Emanuela Murgia

Pittura parietale ad Aquileia: novità dallo scavo di via Gemina

(Taf. CXLVIII–CIL, Abb. 1–6)

Abstract

Dans cet article les auteurs présentent les donées préliminaries sur quelques groupes de peintures romaines récupérés dans la fouille de via Gemina, à Aquilée (Ud-Italie). Il s'agit de quelques fragments de I^{er} et II^{éme} styles appartenant à une structure républicaine, et de nombreux groupe de fragments attribuables à la décoration pariétale d'une riche *domus* du IV siècle après J.-C.

Il sito

Dal 2005 un'*équipe* del Dipartimento di Studi Umanistici[1] è impegnata in attività di indagine archeologica ad Aquileia, nella seconda *insula* a nord-est del Foro, più precisamente tra quest'ultimo e il porto fluviale. Nell'area interessata è stata individuata una *domus*[2], la cui prima fase edilizia si colloca agli inizi del IV secolo d.C. e che si configura come una delle più articolate ed estese della città tardo antica. Tale *domus*, detta "dei Putti danzanti" , deve il suo nome ad uno splendido pavimento musivo policromo, con eroti all'interno di ghirlande fiorite, che decorava uno degli ambienti riservati al *dominus*. Per quanto riguarda le fasi edilizie, si è in presenza di un profilo molto ben definito, grazie al fortunato rinvenimento di monete leggibili nelle preparazioni di alcuni pavimenti[3], fatto che ha reso possibile datare con estremo rigore sia l'impianto originario della dimora agli anni 337–340 d.C., sia alcuni importanti interventi di restauro avvenuti, senza significative alterazioni planimetriche, intorno al terzo quarto del medesimo secolo e agli inizi del successivo.

Diversa si presenta la situazione per le fasi precedenti. Da alcuni sondaggi effettuati in profondità emerge, infatti, una situazione parziale ma sostanzialmente ascrivibile, almeno per il momento, ad un edificio termale di dimensioni ragguardevoli, riferibile all'tarda età repubblicana. Lo svuotamento di una fossa proprio ai margini del pavimento dei "Putti danzanti" ha consentito di recuperare materiale del II e I secolo a.C. e di individuare il fondo di una canaletta con un laterizio bollato *Procil*, databile, per le caratteristiche paleografiche, al più tardi nella seconda metà del I secolo a.C.[4]. La struttura più significativa risulta una grande costruzione ad U con pavimento in *opus spicatum* forse pertinente ad una grande vasca. Al rivestimento di una vasca è, inoltre, riferibile una lastra con incrostazioni calcaree e foro per lo scarico dell'acqua, reimpiegata come soglia in uno degli ambienti della *domus*.

L'aspetto più interessante emerso da tali approfondimenti e dall'analisi delle relative sezioni stratigrafiche è che la *domus* sembra impiantarsi su cospicui riporti argillosi utilizzati a scopo di livellamento sulla rasatura delle strutture repubblicane, della cui probabile continuità di vita fino al definitivo abbandono non è rimasta traccia[5]. L'impianto della dimora tardo antica, estesa verosimilmente sull'intera *insula*, comportò, dun-

[1] Le attività si svolgono con la collaborazione scientifica del Politecnico di Torino e il sostegno finanziario della Regione Friuli Venezia Giulia e della Fondazione CRTrieste.

[2] Fontana – Duiz 2007, 144–150; Fontana – Murgia 2009, 121–123; Fontana 2012, 131–140.

[3] Il materiale è in corso di studio. Per una prima edizione, cfr. Facchinetti 2008, 159–160.

[4] Cfr. Gomezel 1996, 47.

[5] Riporti argillosi funzionali al rialzamento del piano di calpestio sono stati individuati anche nell'area su cui insisteva il tempio Gallet, demolito all'inizio del I secolo d.C.; analoga situazione è verificabile nel sito del *comitium* e nell'adiacente *macellum* tardo repubblicano, cfr. Tiussi 2009, 395.

que, una diversa e radicale modifica di destinazione dell'area che troverebbe una significativa corrispondenza nella costruzione, in località Marignane, delle cosiddette Grandi Terme proprio nei decenni iniziali del IV secolo d.C.

Gli intonaci dipinti

Veniamo, dunque, ad una descrizione complessiva del materiale pittorico, suddiviso in quattro gruppi sulla base di considerazioni di contesto e di osservazioni di carattere tecnico-stilistico. L'elevato numero di frammenti obbliga a concepire il presente discorso solo come una panoramica generale e a rimandare, inevitabilmente, all'edizione integrale dello scavo l'approfondimento di temi specifici[6].

Il primo gruppo comprende un numero cospicuo di lacerti, particolarmente raffinati sia per tecnica esecutiva, sia per vivacità cromatica, ascrivibili ad un sistema decorativo di I stile. L'insieme è di estrema rilevanza documentaria poiché, in area nord-italica, tale fase stilistica risulta attestata esclusivamente in pochi centri, mentre ad Aquileia la sua presenza è, allo stato attuale della ricerca, accertata solo da poche unità delle quali tra l'altro è sconosciuto il contesto originario di provenienza ovvero ne è dato un generico riferimento topografico[7]. I pezzi del sito di via Gemina sono stati recuperati nel saggio sud-orientale dell'area di scavo, più precisamente nella zona contermine la vasca con pavimento in *opus spicatum*. Il materiale rinvenuto contestualmente agli intonaci dipinti comprende classi ceramiche e forme di sicura datazione, inquadrabili al più tardi entro la prima metà del I secolo a.C. Appartengono all'insieme frammenti policromi pertinenti a bugne, con un aggetto variabile da un minimo di 0,5 cm ad un massimo di 1,5 cm, realizzati in rosso cinabro, nero, verde acqua e giallo (Abb. 1). Si contano, poi, unità recanti solchi ad andamento rettilineo, sia orizzontale, sia verticale, praticate con uno strumento appuntito nell'intonaco ancora fresco e dipinte talora di nero a sottolinearne la profondità: nei casi in cui essi si abbinano a bugne, tali incisioni sono interpretabili, con ogni evidenza, come le linee di delimitazione di ortostati adiacenti. In altri esemplari, invece, tali incisioni potrebbero anche essere valutate come "imitazioni" di pannelli aggettanti, a sostituzione del consueto rilievo. Sono presenti, inoltre, frammenti che propongono una decorazione a finto marmo in diverse varianti: imiterebbero le brecce i pezzi a fondo verde acqua, con ghiaie ovali, contornate di rosso prugna e sfumate al loro interno in rosso e giallo, o quelli, dalla resa decisamente più corsiva, con ghiaie a campitura policroma. Sembrerebbero, invece, riprodurre il marmo numidico i frammenti a fondo giallo, con ovoidi di colore marrone[8]. Il materiale in esame documenta, inoltre, la presenza di stucchi modanati, di finissima qualità, destinati a scandire l'articolazione tra le varie parti della parete o a coronamento della stessa (Abb. 2). Attestati, inoltre, alcuni pezzi relativi a semicolonne. I dati offerti dal contesto stratigrafico e dall'analisi dei materiali, di cui si è detto, sembrerebbero portare verosimilmente ad una datazione tra la seconda metà-ultimo terzo del II secolo a.C. e la prima metà del I secolo a.C. Una considerazione, infine, in merito alla destinazione di questo primo insieme. Se, come emerge dalla preliminare ricostruzione della storia edilizia dell'*insula*, l'unica fase precedente alla *domus* tardo antica è da attribuire ad un edificio di grandi dimensioni, probabilmente a destinazione termale, di età repubblicana, il materiale aquileiese si aggiungerebbe alle testimonianze di I stile riferibili ad edifici pubblici.

Il secondo gruppo annovera pochi esemplari riconducibili, su base stilistica, ad un sistema decorativo di II stile. Le pitture provengono da un livellamento a matrice argillosa, impiegato in antico per rialzare il piano di calpestio di uno degli ambienti della *domus*: l'operazione si colloca, nella fattispecie, tra il IV e il V secolo d.C. quando all'originario pavimento in cementizio se ne preferì uno in *opus sectile*. L'uso degli intonaci come materiale di scarico, adatto sia all'isolamento del terreno, forse soggetto in alcuni punti alla risali-

[6] Il materiale pittorico è stato oggetto di una preliminare presentazione in Fontana – Murgia 2009, 124–126; Murgia 2009, 41–56. Nelle ultime campagne di scavo il materiale si è notevolmente arricchito ed è stato possibile individuare diversi nuclei figurativamente omogenei: per esempio, ad un pezzo a fondo rosso cupo con foglie verdi (cfr. Murgia 2009, 50 Abb. 10) se ne sono aggiunti almeno altri quattro, privi di infiorescenze. Alcune osservazioni, condotte precedentemente su isolati elementi, sono, quindi, da rivedere all'interno di un sistema più articolato.

[7] Bragantini 1989, 255; Oriolo – Salvadori 2009, 222 f. Abb. 1a–b. In Italia settentrionale il I stile risulta attestato in contesti sia pubblici sia privati, a Genova, Cremona, Brescia, Milano, Altino, Modena, Rimini. Per un quadro di sintesi, cfr. Salvadori 2012; Murgia 2013, 269–286.

[8] L'imitazione di questo litotipo appare frequente soprattutto nel II stile, Mariani – Pagani 2007, 679–680.

ta dell'acqua, sia alla messa in opera ad una quota più alta sul livello del mare dei piani pavimentali, è pratica riscontrata in più punti dello scavo e, in generale, in molti altri contesti aquileiesi. I pezzi parzialmente ricomponibili che qui si presentano sono pertinenti ad una cornice modanata con fregio a dentelli, e di un'altra che propone un *kyma* ionico con ovoli piuttosto allungati (Abb. 3). Il fatto che le testimonianze di II stile in Cisalpina siano ancora così rarefatte, esclusion fatta per le eccezionali pitture del santuario tardo repubblicano di Brescia e per quelle del contesto di Almenno San Salvatore (Bg)[9], rende il ritrovamento aquileiese molto significativo.

Tra gli intonaci dipinti recuperati si è potuto individuare un terzo insieme che riunisce lacerti verosimilmente inquadrabili entro il I secolo d.C. Si tratta, nello specifico, di un frammento a fondo rosso violaceo con una pesca, avvicinabile al motivo vegetale presente sul soffitto di uno degli ambienti della casa del Fondo Rizzi, ad Aquileia[10]. Nel gruppo si potrebbero inserire, inoltre, alcuni esemplari in pessimo stato di conservazione ma ricomponibili a fondo grigiastro, che mostrano, tra pennellate di colore verde, altre realizzate in tonalità che vanno dal rosso scuro al rosa (Abb. 4). L'interpretazione del soggetto rappresentato è stata possibile grazie al confronto con alcuni pezzi rinvenuti a *Tergeste*: le fasce rosa-bruno rappresenterebbero arbusti o rami di albero tra un fitto fogliame[11].

L'ultimo e quantitativamente più cospicuo gruppo oggetto di analisi comprende i frammenti attribuibili alla decorazione parietale della *domus*.

Gli intonaci sono stati rinvenuti, perlopiù, in giacitura secondaria, all'interno di livellamenti atti a rialzare il piano di calpestio o commisti a materiale di riempimento di fosse post-antiche o all'interno delle macerie accumulatesi con i crolli e le distruzioni successive all'abbandono delle strutture. Questo è il caso, per esempio, di una delle stanze costituenti l'area termale della *domus*: l'intero spazio definito dai muri perimetrali era riempito da argilla limosa gialla, molto compatta, con numerosissimi intonaci dipinti e lacerti di decorazione pavimentale. Si tratta, evidentemente, dello strato di demolizione del vano che, come si evince dall'analisi dei pezzi, doveva avere, probabilmente, un soffitto giallo e pareti a fondo rosso, articolate da pannelli e interpannelli. La presenza *in situ* della decorazione pittorica è molto rara: si tratta, in questi casi, di labilissime tracce di intonaco dipinto rosso o nero, pertinenti agli zoccoli; più frequenti, invece, le tracce di malta. In tre soli casi si è riscontrata la presenza di crolli primari delle pareti: il primo conservatosi in un gruppo limitato di lacerti bianchi, con tracce evanidi di filetti gialli, presso uno dei probabili corridoi; il secondo, costituito da una buona porzione di zoccolo dipinto di nero; il terzo, consistente in un nucleo numeroso di frammenti rossi, in parte sovrapposto ad un tessellato nero con inserti bianchi e in parte recuperato presso i margini delle fosse di spolio dei muri che delimitavano la stanza. È stato notato come la monocromia fosse indicativa di una scelta precisa a volte finalizzata a distinguere una stanza da un'altra[12]: questa ipotesi sarebbe confermata dal caso aquileiese, poiché il vano in questione fu ricavato, probabilmente intorno al 370 d.C., da un ambiente molto più grande tramite la costruzione di un tramezzo murario. Mentre la decorazione pavimentale originaria fu mantenuta, ciò evidentemente non avvenne per quella parietale.

In generale, si è notato un uso piuttosto diffuso del marmo: oltre all'eccezionale conservazione di uno zoccolo rivestito con lastre di cosiddetto "greco scritto" (Abb. 5), numerose sono le lastrine rinvenute nello scavo. Sebbene non sempre sia di facile soluzione la distinzione tra tarsie pavimentali e parietali[13], resta comunque indubbia la prodigalità nell'uso di litotipi diversi, rari o preziosi[14]. Accanto all'uso del marmo, di per sé indicativo di una forte capacità economica e di una volontà di sfarzo, si nota l'adozione di pigmenti di un certo pregio, come l'azzurro e il rosso cinabro, quest'ultimo impiegato anche per la resa di particolari. Si porta solo l'esempio di un nucleo di lacerti a fondo giallo ocra con ghirlanda tesa, che propone un elementare motivo a fiorellini in *cinabrum*, e specchiatura, anch'essa campita di rosso cinabro, profilata da una banda

[9] Cfr. Mariani – Pagani 2007, 674–694. Si veda, inoltre, il quadro di sintesi offerto Salvadori 2012. Il passaggio alla versione più tarda del II stile è attestato dai ritrovamenti pertinenti alla *domus* di Piazza Marconi a Cremona, Passi Pitcher – Mariani 2007, 329–354; Mariani – Passi Pitcher 2010, 405–415.

[10] Bragantini 1989, 256–257, Abb. 3. 5; Oriolo – Salvadori 2005, 456–458, Abb. 5 f.

[11] Gobbo 2007, 215, Taf. 61, Abb. 65.

[12] Cfr., per esempio, Santoro 2007, 153–164.

[13] V., p. es., Guidobaldi 1991, 132–134.

[14] Gomez Serito – Rulli 2012, 309–316.

azzurra (Abb. 6). Verde chiaro-azzurro sono, inoltre, alcuni frammenti a superficie convessa pertinenti al rivestimento di colonne o semicolonne. Sebbene prematura, appare suggestiva l'ipotesi che possa trattarsi proprio di quelle colonne dell'ampio peristilio individuato nella zona nord-orientale della *domus*. È stato detto, in premessa, come la prima fase edilizia della *domus* si collochi intorno al 337–340 d.C. e che, dopo circa un trentennio, fu attuato un programma di restauro e ristrutturazione degli ambienti. Come alcuni pavimenti furono sostituiti, forse perché non più aderenti al gusto del *dominus*, così anche diverse pareti furono ridipinte. È noto che, nel caso di rifacimenti, la tecnica più diffusa consistesse nel picchiettare la superficie dell'intonaco al fine di migliorare la presa del nuovo strato di pittura[15]. Alcuni frammenti mostrano, in effetti, tracce di cavità funzionali a questo scopo, mentre altri, privi di picchiettature, recano una sovrapposizione di due strati pittorici. Appare significativo notare come in questi casi, la decorazione rimanesse pressoché simile, perlopiù a motivi lineari, ma con un rendimento cromatico di qualità inferiore.

Dall'analisi complessiva degli intonaci recuperati in via Gemina si evince come i nuclei quantitativamente più consistenti siano riferibili all'età repubblicana e a quella tardo antica; sporadiche le testimonianze di III e completamente assenti quelle di IV stile, entrambe ben diffuse nella stessa Aquileia[16]. Questo dato confermerebbe quanto già supposto in base ad altri criteri, ovvero che la *domus* si impostò, senza fasi intermedie e tramite imponenti riporti argillosi, su un edificio repubblicano, presumibilmente a destinazione termale. La presenza di lacerti di I e II stile, di alta qualità figurativa ed esecutiva, denuncia un'adesione a modelli di linguaggio figurativo centro-italico come già noto nella cultura artistica aquileiese di età repubblicana. Quanto alle pitture della *domus*, è evidente, analogamente a quanto avviene nella decorazione pavimentale e nell'arredo domestico, un esplicito richiamo al classicismo e a motivi di II secolo d.C.[17] Il gruppo a fondo giallo, con ghirlanda e specchiatura in rosso, mostra una affinità con i sistemi a pannelli di II secolo d.C.[18]. Anche la serie di frammenti a fondo bianco con foglie d'acqua, datata in prima analisi dubitativamente al II secolo d.C.[19], potrebbe verosimilmente essere riferita all'apparato decorativo della *domus*. Assente l'imitazione dell'*opus sectile*, così in voga negli anni proprio tra III e IV secolo d.C.[20]. L'uso del marmo pregiato e la presenza di colori costosi da una parte attesta l'alto livello economico del committente, già intuita sulla base di altri parametri, dall'altra conferma la vivacità culturale di Aquileia nel IV secolo[21].

---

[15] Barbet – Allag 1972, 935–1069.

[16] In generale sulla pittura aquileiese, Bragantini 1989, 253–262; Oriolo – Salvadori 2005, 447–469; Oriolo – Salvadori 2009, 221–230; Oriolo 2012, 243–262.

[17] Ciò è evidente soprattutto nel mosaico con eroti, Fontana 2006, 25–38; Fontana 2007, 77–87. V. anche Fontana – Murgia 2012, 297–308.

[18] Salvadori 2012.

[19] Murgia 2009, 50–52.

[20] Sono presenti, infatti, solo tre frammenti imitanti il porfido. Sull'imitazione del marmo nei sistemi parietali di III e IV secolo d.C., cfr. Salvadori 2012. La studiosa evidenzia come nella decorazione parietale delle *domus* di III e IV secolo d.C. sia diffuso il ricorso a sistemi ad imitazione dell'*opus sectile*. La fortuna di questo genere è ampiamente attestata a Brescia; a Luni, nella Casa di Oceano (prima metà del IV secolo); a Ravenna, nella *domus* del triclinio (seconda metà del III secolo d.C.) e nella *domus* di Largo Firenze; a Sirmione, nel complesso edilizio di via Antiche Mura; a *Tridentum*, nella *domus* del quartiere S-W; ad Aquileia, nella Casa delle Bestie ferite; a *Sebatum*, nella *domus* del fondo Puenland. M. Salvadori suggerisce, inoltre, che i sistemi parietali delle *domus* cisalpine riflettessero, in forme più o meno standardizzate, modelli ampiamente diffusi in differenti categorie di edifici pubblici: è il caso dei pannelli dell'aula nord della Basilica teodoriana di Aquileia, che interpretano, con gran varietà cromatica e compositiva, tarsie marmoree.

[21] In generale, Arte ad Aquileia 2006. Sulla produzione pittorica in particolare, cfr. Provenzale – Tiussi – Villa 2006, 185–209; Salvadori 2006, 171–184; e il contributo di M. Salvadori in questo volume.

Bibliographie

Barbet – Allag 1972 A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84/1, 1972, 935–1069.

Bonetto – Salvadori 2012 J. Bonetto – M. Salvadori (ed.), L’architettura privata ad Aquileia in età romana, Atti del convegno di Studio, Padova 21–22 febbraio 2011, Antenor quaderni 24 (Padova 2012).

Bragantini 1989 I. Bragantini, Contributi per lo studio della pittura ad Aquileia nella prima età imperiale, in: M. Mirabella Roberti, Aquileia repubblicana e imperiale. Atti della XIX Settimana di Studi Aquileiesi, 23–28 aprile 1988, Antichità Altoadriatiche 35 (Udine 1989) 253–262.

Cuscito 2006 G. Cuscito (ed.), Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. L’arte ad Aquileia dal sec. IV al IX, Atti della XXXVI Settimana di Studi Aquileiesi, Aquileia 18–21 maggio 2005, Antichità Altoadriatiche 62 (Trieste 2006).

Facchinetti 2008 G. Facchinetti, Offerte di fondazione. La documentazione aquileiese, AquilNost 79, 2008, 149–218.

Fontana 2006 F. Fontana, La lirica musiva dei putti danzanti ad Aquileia. A proposito di un mosaico tardoantico con figure di eroti, in: L. Cristante – A. Tessier (ed.), Incontri triestini di Filologia classica 5 (Trieste 2006) 25–38.

Fontana 2007 F. Fontana, Aquileia. Nuove acquisizioni, in: C. Angelelli – A. Paribeni (ed.), Atti del XII Colloquio dell’AISCOM, Padova 14–15 e 17 febbraio 2006 e Brescia, 16 febbraio 2006 (Tivoli 2007) 77–87.

Fontana 2012 F. Fontana, La *domus* dei “Putti danzanti” lungo la via Gemina. Aspetti planimetrici e funzionali, in: Bonetto – Salvadori 2012, 131–140.

Fontana – Duiz 2007 F. Fontana – A. Duiz, Aquileia (Ud) 2007. Lo scavo del Dipartimento di Scienze dell’Antichità dell’Università di Trieste, via Gemina (2005–2006), Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia 1/2006, 144–150.

Fontana – Murgia 2009 F. Fontana – E. Murgia, Aquileia (Ud). Lo scavo del Dipartimento di Scienze dell’Antichità dell’Università di Trieste, via Gemina (2007), Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia 2/2007, 121–127.

Fontana – Murgia 2012 F. Fontana – E. Murgia, La *domus* dei “Putti danzanti” lungo la via Gemina. Alcuni elementi dell’apparato decorativo, in: Bonetto – Salvadori 2012, 297–308.

Gobbo 2007 B. Gobbo, Pittura di giardino, in: C. Morselli (ed.), Trieste antica. Lo scavo di Crosada 2, I materiali (Trieste 2007) 213–226.

Gomez Serito – Rulli 2012 M. Gomez Serito – E. Rulli, I materiali lapidei naturali della domus dei “Putti danzanti”. Marmo bianchi e colorati, in: Bonetto – Salvadori 2012, 309–316.

Gomezel 1996 C. Gomezel, I laterizi bollati del Friuli-Venezia Giulia. Analisi, problemi, prospettive (Portogruaro 1996).

Guidobaldi 1991 F. Guidobaldi, Lastre marmoree, in: I. Bragantini (ed.), Ricerche archeologiche a Napoli. Lo scavo di Palazzo Corigliano, 1, AIONArch Quad 7 (Napoli 1991) 132–139.

Mariani – Pagani 2007 E. Mariani – C. Pagani, Almenno San Salvatore, in: M. Fortunati – R. Poggiani Keller (ed.), Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni, dalla preistoria al medioevo (Bergamo 2007) 674–694.

Mariani – Passi Pitcher 2010 E. Mariani – L. Passi Pitcher, La domus del Ninfeo di Piazza Marconi a Cremona. I rinvenimenti pittorici del vano 12, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell’AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 405–415.

Murgia 2009 E. Murgia, Osservazioni preliminari su alcune testimonianze pittoriche da Aquileia, AquilNost 80, 2009, 41–56.

Murgia 2013 E. Murgia, Pitture di I stile da Aquileia, in: Pittura Romana 2013, 269–286.

Oriolo 2012 F. Oriolo, Modi dell’abitare ad Aquileia. I rivestimenti parietali, in: Bonetto – Salvadori 2012, 243–262.

Oriolo – Salvadori 2005 F. Oriolo – M. Salvadori, La pittura parietale per una rilettura dei sistemi decorativi aquileiesi, in: G. Cuscito – M. Verzár-Bass (ed.), Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C.–III secolo d.C.), Atti della XXXV Settimana di Studi Aquileiesi, Aquileia 6–8 maggio 2004, Antichità Altoadriatiche 61 (Trieste 2005) 447–469.

Oriolo – Salvadori 2009 F. Oriolo – M. Salvadori, La pittura, in: F. Ghedini – M. Bueno – M. Novello (ed.), Moenibus et portu celeberrima. Aquileia, storia di una città (Roma 2009) 221–230.

Passi Pitcher – Mariani 2007 L. Passi Pitcher – E. Mariani, Intonaci dipinti da una *domus* di età augustea a Cremona, in: B. Perrier (ed.), Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures recente, Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l’honneur d’Anna Gallina Zevi, Vienne, Saint-Romain-en-Gal 8–10 février 2007 (Roma 2007) 329–354.

Provenzale *et al.* 2006 V. Provenzale – C. Tiussi – L. Villa, Gli affreschi del complesso teodosiano. Rapporto preliminare sui frammenti inediti, in: Cuscito 2006, 185–209.

Salvadori 2006 M. Salvadori, Il tema del “paradeisos” negli affreschi della Basilica teodoriana di Aquileia, in: Cuscito 2006, 171–184.

Salvadori 2012 M. Salvadori, Decorazioni ad affresco, in: F. Ghedini – M. Annibaletto (ed.), *Atria longa patescunt*. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana (Padova 2012).

Santoro 2007 S. Santoro, Intorno a una parete verde al Museo di Trier. Alcune riflessioni sulla monocromia nella pittura romana, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 153–164.

Tiussi 2009 C. Tiussi, Aquileia terminale della via Annia. Tracce di culti preromani e primi santuari della colonia, in: G. Cresci Marrone – M. Tirelli (ed.), *Altnoi*. Il santuario altinate, strutture del sacro a confronto e luoghi di culto lungo la via Annia, Atti del V Convegno di Studi Altinati, 4–6 dicembre 2006, Studi e ricerche sulla Gallio Cisalpina 23 = Altinum 5 (Roma 2009) 389–414.

Verzár – Oriolo 2013 M. Verzár – F. Oriolo (a cura di), La Pittura Romana nell'Italia settentrionale e nelle Regioni limitrofe. Atti della XLI Settimana di Studi Aquileiesi, Aquileia 6–8 maggio 2010, Antichità Altoadriatiche 73 (Triest 2013).

Abbildungen

Abb. 1: Aquileia, via Gemina. Frammento di bugna (foto E. Murgia)
Abb. 2: Aquileia, via Gemina. Elementi in stucco (foto E. Murgia)
Abb. 3: Aquileia, via Gemina. Frammenti con *kyma* ionico (foto E. Murgia)
Abb. 4: Aquileia, via Gemina. Frammenti con elementi vegetali (foto E. Murgia)
Abb. 5: Aquileia, via Gemina. Ricostruzione grafica dello zoccolo in marmo greco scritto (E. Rulli)
Abb. 6: Aquileia, via Gemina. Frammenti con specchiatura rosso cinabro e ghirlanda (foto E. Murgia)

Federica Fontana – Emanuela Murgia
Dipartimento di Studi Umanistici
Università degli Studi di Trieste
Via Lazzaretto Vecchio 6
I – 34123 Trieste
fontana@units.it
emmurgia@libero.it

Lynn Arslan Pitcher – Elena Mariani

Presentazione e ricostruzione di due soffitti da Cremona

(Taf. CL, Abb. 1–6)

Abstract

Numerous fragments belonging to two ceilings were found during excavations in Via Cadolini and the Via Bella Rocca in Cremona. The frescoes decorated private Roman residences and can stratigaphically be dated to the time after the destruction of the city by Vespasian's troops in 69 AD. The Via Cadolini find is a wallpaper pattern on a white background with red, yellow, black, green and light blue designs. An analysis of various similar motifs found in wall paintings and mosaics allows one to date the painting between the 2nd and the 3rd century AD; it could however also belong to a later date. The Via Bella Rocca find is of the type known as "composizione ortogonale di ottagoni irregolari adiacenti con quattro lati concavi, formanti cerchi" drawn in yellow, red and green. It belongs to a style which can be dated not before the 3rd century and can also continue into the early 4th century. A reconstruction of the ceilings is proposed by the authors as well.

L' indagine archeologica

In questa sede si presentano due *domus* ritrovate durante gli scavi per il teleriscaldamento che, avendo la particolarità di trovarsi al centro delle strade moderne per una larghezza di circa m. 3.50, consentono di effettuare una sezione longitudinale degli edifici antichi (Abb. 1).

Le prime fasi di entrambe le *domus* coincidono con il momento di ricostruzione della città di Cremona seguito alle guerre civili del 69 d.C. che portarono alla sua completa distruzione.

La casa di via Cadolini presenta almeno tre ambienti, di cui due presumibili vani di rappresentanza, l'uno con pavimenti in *opus sectile* a lastre litiche rettangolari e l'altro ad esagoni e triangoli, divisi da un corridoio con pavimento a scaglie. La stratigrafia e l'analisi stilistica permettono di inquadrare i tappeti pavimentali all'età flavia, mentre gli intonaci trovati nei livelli di abbandono sul pavimento sono ascrivibili ad una fase differente.

Analoga è la situazione della residenza di via Bella Rocca che presenta due stanze con pavimenti musivi, di cui rimangono in un ambiente lacerti con sfondo in tessere bianche e bordatura nera, che si affacciano su un corridoio pavimentato a scaglie. Oltre il disimpegno si trovava un portico, che circondava un cortile lastricato con pietra di Verona, nel quale è stato rinvenuto il crollo di intonaco dipinto[1].

Come nel caso di via Cadolini, i pavimenti sono della seconda metà del I secolo d.C.[2], mentre le decorazioni parietali sono ben più tarde. Ci troviamo quindi di fronte ad un fenomeno ampiamente noto nella letteratura archeologica, per cui i pavimenti che si conservano per secoli sono associati a pitture molto più recenti che venivano spesso rifatte per la loro natura facilmente deteriorabile e per i mutamenti del gusto.

L. A. P.

---

[1] Per lo scavo di via Bella Rocca si fa riferimento alla tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali della dott. G. Ridolfi sostenuta presso l'Università di Bologna (a.a. 2009–2010) dal titolo *Lo scavo archeologico di via Bella Rocca a Cremona. Stratigrafie, strutture, materiali.*

[2] Gagetti *et al.* 2001.

La decorazione pittorica

I due soffitti piani con camera a canne hanno numerosi elementi in comune: la situazione di giacitura – nei livelli di abbandono delle *domus* –, la scarsa quantità di intonaci e il loro stato di conservazione piuttosto precario[3], la mediocre qualità tecnica ed esecutiva e soprattutto lo schema iconografico con un sistema coprente a tappezzeria su campo bianco, ricostruibile grazie a numerosi frammenti chiave, che si presenta come l'interpretazione diversificata di una tessitura simile.

Il soffitto da via Cadolini che ornava una stanza d'apparato (Abb. 2) presenta, con una tavolozza cromatica estremamente limitata (rosso, giallo, nero, verde, azzurro), uno schema a rete su campo bianco che possiamo ritenere come una sorta di contaminazione tra i tipi degli ottagoni adiacenti e del quadrato obliquo[4].

Il rigido modello geometrico di partenza – tracciato preliminarmente con un incrocio molto evidente di linee-guida a incisione – è impreziosito da un sistema di quadrati di pelte rosse e motivi gemmati azzurri che ne costituiscono l'ossatura portante (Abb. 3). Mentre all'interno dei quadrati vi è una semplice profilatura verde, l'ottagono racchiude un cerchio tracciato a gocce che include a sua volta un elemento giallo, forse una rosetta, cinto da un giro di motivi intersecantisi rossi e azzurri, estrema stilizzazione di asole[5].

Pochi frammenti relativi alle pareti suggeriscono la possibilità che il motivo corresse anche nella zona alta di esse, cosa attestata in molti siti a partire dall'età flavia[6]; altri frr. provano l'esistenza di una decorazione a spugnature di finto marmo su campo bianco per lo zoccolo, motivo già attestato anche a Brescia nella *domus* delle Fontane[7].

L'esecuzione della pittura, che nel suo insieme doveva produrre un effetto di semplice eleganza, appare molto corsiva: la superficie non ha ricevuto alcuna levigatura e tende a sfarinarsi, il tratto del pennello è veloce e non sempre rispettoso dello schema sottostante, i colori sono piuttosto liquidi (soprattutto nelle gemme) e dati grossolanamente, la stesura è trascurata e più attenta all'effetto di insieme che alla cura del singolo particolare[8]. Lo stesso sistema di linee-guida lascia solchi profondi sia in corrispondenza della punta del compasso che delle linee.

Come è noto i motivi a rete, che sottolineano la bidimensionalità della superficie dipinta, presentano un *excursus* cronologico amplissimo dalla metà del I d.C., quando vengono "canonizzati" nelle volte dei palazzi neroniani, sino al tardo impero, con una particolare frequenza nelle province dal II al IV d.C. e, per ciò che più ci riguarda, numerose attestazioni anche in Lombardia[9]. Contrariamente a quanto si pensava un tempo, studi recenti[10] hanno dimostrato come il modello a tappezzeria, la cui esecuzione richiede una particolare

---

[3] Parte dei frr. da via Cadolini è stata ricomposta su pannello dalla restauratrice C. Ceriotti. Tutte le immagini multimediali sono opera di G. Sterpa (ricostruzioni) e R. Fontana (rendering). Il Power Point proiettato al Convegno è stato elaborato da F. Muscolino.

[4] Tipi 26e. 17g della classificazione Barbet (Barbet 1997).

[5] Le dimensioni complessive di un modulo dello schema sono pari a 95 x 90 cm ca. Il numero di moduli presenti nella stanza non è determinabile essendone ignote le dimensioni complessive.

[6] A Pompei cito ad es. la Casa di *P. Ceriale* (III 4,4; Ling 1991a, 84). In Svizzera tale continuità è più volte accertata soprattutto in pitture del III d.C. (ad es. a Hölstein; Fuchs 1989, 82–84). Nulla fa escludere, peraltro, che il motivo corresse su tutta la parete sino allo zoccolo come nell'amb. 7 dell'*Insula* dell'Aquila a Ostia (Falzone 2004, 130 fig. 70–71.).

[7] A decorazione del corridoio di ingresso alla *domus* (Mariani 2003, 72). Le analisi mineralogico-petrografiche eseguite dal prof. R. Bugini del C.N.R. – Istituto Conservazione e Valorizzazione Beni Culturali del Politecnico di Milano – che ringrazio, hanno rivelato come vi siano componenti differenti tra la zona alta delle pareti e lo zoccolo. Cosa questa interpretabile come la prova di un rifacimento di quest'ultimo in un momento successivo a quello dell'esecuzione delle pareti, la cui preparazione è peraltro analoga a quella del soffitto.

[8] Il medesimo uso di un pigmento azzurro molto liquido si segnala in Francia in un soffitto di Saint-Romain-en-Gaul (Barbet 2008, 326 fig. 494).

[9] Esempio eclatante per varietà risulta la volta del criptoportico 92 della *Domus Aurea* (Iacopi 1999, 96–98). Per una rassegna dei motivi a rete si veda in Mariani 2005, 148–150; Mariani – Pagani 2007, 699–701. Per alcune attestazioni locali lombarde: a Brescia: Mariani 1997, 394 fig. 2 (Istituto Arici); Mariani 1996, 148 fig. 88 (Palazzo Martinengo); Mariani 2005, 148–154 (S. Giulia); a Bergamo: Mariani – Pagani 2007, 699–701. Materiali con analoghe decorazioni si hanno anche in frammenti inediti da Milano (via Valpetrosa), Pavia e dalle terme di Como (Pagani 2011, 26); per la *Transpadana* numerosi sono gli es. da Rimini (Fontemaggi *et al.* 2001, 273–276). Per l'uso in *Gallia*: Barbet 2008, 315–326.

[10] Laken 2001.

perizia, sia presente sia in spazi privati (*cubicula*) che di rappresentanza (triclini, *oeci*). Così accade anche in via Cadolini, dove l'importanza del vano è sottolineata dal sottostante *sectile* pavimentale[11].

Gli stretti rapporti tra gli schemi a tappezzeria e le decorazioni musive geometriche – ma non bisognerebbe nemmeno ignorare le influenze dei motivi tessili[12] – risultano confermati dal nostro soffitto: così il quadrato formato da pelte, per citare solo pochi es. sparsi, si trova in versione musiva a Tivoli, *Regium Lepidi* e, importante per il cd. "gusto di sito", nella cornice di un mosaico del II secolo d.C. da via Cadolini e in quello di fine IV–V d.C. sotto il cortile del Torrazzo a Cremona; in versione pittorica il motivo compare in uno stucco di Sirmione e, in redazione molto simile al nostro, in un affresco da Bolsena[13].

L'abbinamento tra quadrati con lati inflessi (determinati da pelte o meno) ed elementi circolari trova un esempio severo nel corridoio E3–E11 della *domus* dei Cinquecento a Roma e uno più "barocco" a Nora, ed è più volte proposto in opulente versioni nei mosaici africani da *Thuburbo Maius* ad *Hadrumetum*[14].

I confronti più pertinenti, quanto a schema, si hanno già nel *sectile* predomizianeo dalla *Domus Augustana* e in quello al centro della sala absidata delle *Aquae Apollinares* di Vicarello (datato ad età domizianea), in un mosaico fiorito da Villa Adriana, nel *sectile* dalla *Domus Tiberiana* di età severiana e soprattutto nell'affresco della volta di Martigny, datato tra il 190 e il 250 d.C.; in età ben più tarda, e in un contesto culturale completamente diverso, nei mosaici paleocristiani di Grado e Aquileia[15].

Detto questo, è chiaro che confronti a così largo spettro diacronico non inducono ad una datazione sicura né altrettanto fanno i dati di scavo[16] nonché una certa incoerenza interna al soffitto medesimo: se il gusto per "l'opulenza" dell'ornato abbinata ad una impostazione ancora di severo classicismo ne anticiperebbe la cronologia al II secolo, le caratteristiche tecniche ed esecutive, i colori e alcuni particolari decorativi – le gocce impiegate a sottolineare o creare forme geometriche come nella parete dell'ambiente 7 dell'*Insula* dell'Aquila ad Ostia, datata tra l'età severiana (M. Fuchs) e la metà del III d.C. (H. Mielsch), o negli zoccoli dell'Arici a Brescia – nonché i confronti già citati con i mosaici porterebbero ad una datazione bassa almeno all'età severiana (con richiami possibili a Martigny) se non oltre, lasciando aperta la questione[17].

Più definita, sia nella tipologia dello schema che nei confronti, è la situazione del soffitto, sempre su campo bianco, da via Bella Rocca, posto sulla gronda di un portico[18] del quale restano i rivestimenti in stucco rosso delle colonne (Abb. 4). La presenza di molti frammenti chiave ha reso possibile la ricostruzione del modello decorativo che rientra nel ben noto tipo della "composizione ortogonale di ottagoni irregolari adiacenti con quattro lati concavi, formanti dei cerchi"[19]. Questi ultimi sono riempiti da piccoli elementi floreali

---

11 Gagetti *et al.* 2001, 147–148, fig. 3–4.

12 Ghedini – Salvadori 2004. Sui rapporti con le stoffe Ghedini 1996.

13 Sul motivo si veda Rinaldi 2008, 259 f.; per Tivoli: Blake 1936, pl. 12, 1–3; per *Regium Lepidi*: Scagliarini Corlaita *et al.* 1999, 167 tav. 35; per via Cadolini, con analogo motivo a Piacenza: Ghedini *et al.* 1998, 182 fig. 5a–b e per il Torrazzo: Passi Pitcher – Volontè 2007, 214 fig. 1; per Sirmione: Roffia 1997, 158 fig. 17; per Bolsena: Barbet 1985, pl. 34.

14 Per la *Domus* dei Cinquecento: Antiche Stanze, 78 f. fig. 1–3 (il mosaico è datato ad età adrianea, ma se ne sottolinea la persistenza iconografica sino ad età severiana); per Nora: Miedico 2005, 38 fig. 7; per *Hadrumetum* si veda il mosaico del triclinio della Casa delle Maschere: Foucher 1965, 25 fig. 37; per *Thuburbo Maius*: Novello 2001.

15 Per la *Domus Augustana*: Morricone Matini 1967, tav. 29 fig. 64; per Vicarello: Falkenstein-Wirth 1997–1998, 285, fig. 1; per Villa Adriana: Blake 1936, pl.14, 3; per Martigny: Fuchs 1989, 86 fig. 24a; per la *Domus Tiberiana*: Carboni 2009. Ad Aquileia lo schema appare nella seconda campata dell'Aula teodoriana sud (Bertacchi 1980, 201, tav. 11) e nella navata meridionale di S. Eufemia a Grado (*ead.*, 282, tav. 25). Sempre ad Aquileia non va omesso il rapporto con il mosaico del cd. "tappeto fiorito", datato agli inizi del II d.C., dove però nelle intersezioni dei quadrati viene accentuato l'elemento circolare (Clementi *et al.* 2009, 239 fig. 9).

16 I frammenti sono stati rinvenuti sulla spoliazione di un *sectile*, datato alla seconda metà del I d.C., e di parte dei suoi resti. Il crollo del soffitto deve essere avvenuto dopo l'abbandono dell'edificio rimasto in uso sino almeno al III–IV d.C., come segnalato dalla presenza di materiali, ceramici e non, di età tarda.

17 Per Ostia: Falzone 2004, 130; per Martigny: Fuchs 1989, 86 fig. 24a; per Brescia nella Domus dell'Arici: Mariani 1997, 394 fig. 3–4. 395 fig. 7–8. A sostegno di una datazione bassa potrebbero essere anche, a mio avviso, le considerazioni pratiche sui tempi di sopravvivenza degli affreschi, soggetti a mutamenti del gusto e per loro natura a deterioramento più rapido di altri materiali. A maggior ragione nel nostro caso, visti l'alto livello di umidità proprio del clima cremonese da un lato e la collocazione della decorazione sul soffitto, ove si depositava più facilmente la fuliggine prodotta dai bracieri e dai vari sistemi di illuminazione dell'ambiente.

18 Ringrazio la dott. G. Ridolfi per avermi consentito di impiegare i dati raccolti nella sua tesi di laurea su via Bella Rocca (cfr. nota 1).

19 Barbet *et al.* 1997, 34 tipo 26 f.

gialli, rossi e verdi mentre all'interno degli ottagoni compaiono fioroni gialli e rossi a otto petali, estrema derivazione della rosetta di ascendenza classica, con precisi confronti nei mosaici locali e non, oltre che in pittura[20] (Abb. 5).

Sono stati inoltre rinvenuti frammenti con motivi gemmati di povera redazione che dovevano costituire gli ornati degli stipiti delle porte, dei quali è nota la tradizione ellenistica e la traduzione romana in pittura (e nei tessuti) che giunge sino alla tarda antichità e oltre[21] (Abb. 6).

In questa pittura si ripropongono, accentuandosi, le carenze stilistiche e tecniche in precedenza sottolineate per via Cadolini, con una più marcata povertà cromatica e grossolanità esecutiva e una rilevante tendenza a non rispettare lo schema guida sottostante anche variando le dimensioni degli elementi geometrici, come per correggere via via gli errori compiuti o adattare il modello alla realtà strutturale.

I confronti per questo schema decorativo sono moltissimi ed ampiamente dispiegati soprattutto dal II secolo d.C., sia in redazione pittorica (a Narbonne nella *domus* di Clos de la Lombarde, ad Andilly e ad Efeso) che nella plastica in stucco (nell'intradosso del teatro di Ostia e nell'ipogeo dei Valeri sulla via Latina), per tutto il III (ad Ostia nelle terme dei *Cisiarii*, a Ladenburg e, in redazione musiva, ad Aquileia nel fondo Cossar) e il IV d.C. (nell'ipogeo di Silistra, in un ambiente termale di Emona ma anche a Roma nell' ipogeo di via Dino Compagni)[22].

Anche in questo caso resta la difficoltà di dare una cronologia precisa alla pittura che per motivi di carattere tecnico, esecutivo, iconografico, cromatico e stratigrafico attribuirei però ad un periodo non anteriore al III secolo d.C., con qualche possibilità di uno scivolamento al IV secolo per i numerosi rapporti stilistici, iconografici e cromatici con i soffitti degli ipogei cristiani.

E. M.

Bibliographie

Antiche Stanze — M. Barbera – R. Paris (a cura di), Antiche Stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini, Museo Nazionale Romano Terme Diocleziano, dicembre 1996 – giugno 1997, Catalogo della Mostra (Milano 1996).

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milano 2002).

Barbet 1985 — A. Barbet, Fouilles de l'École Française de Rome à Bolsena (Poggio Moscini) 5. La maison aux salles souterraines, décors picturaux (Murs, plafonds, voûtes), MEFRA Suppl. 6, 1985.

Barbet 1998 — A. Barbet, Le tombeau de Silistra, in: N. Blanc (éd.), Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique IVe siècle av. J.-C.–IV siècle après J.-C., Musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 8 octobre 1998 – 15 janvier 1999 (Paris 1998) 114–117.

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Barbet *et al.* 1997 — A. Barbet – R. Douaud – V. Lanièpce, Imitations d'opus sectile et decors a reseau. Essai de terminologie, BPeintRom 12, 1997, 5–46.

[20] Il primo tipo di fiore, piccolo e a petali molto distanziati, richiama quello visibile nel mosaico da via San Rocchino a Brescia (Rinaldi 2008, 266 fig. 4), in frammenti inediti da via Valpetrosa a Milano e nella losanga di un soffitto da Parigi (Eristov 1978, 17 fig. 4). Il secondo tipo è più comune e si ritrova, per restare all'Italia del nord, per es. a *Forum Popili* e Aquileia (Coralini 2010, 312); a Cremona compare in una versione "nobile", e che funge probabilmente da archetipo di tutte le altre, nella rosetta del mosaico di via Cadolini con cfr. a Piacenza (Ghedini *et al.* 1998, 182 fig. 3a–3b) e in vari es. da edifici residenziali intorno a Piazza Roma (Passi Pitcher 2003, 158 fig. 3. 8); a Brescia nella sala delle Colonne della *Domus* delle Fontane (a sei petali; *Domus* dell'Ortaglia, 69); a Rimini, nella forma a sei petali ma di policromia molto simile, in Palazzo Diotallevi (Rimini imperiale, 212).

[21] De Vos 1997, 42–46. Il motivo compare anche a Milano nel sacello di Sant'Aquilino in S. Lorenzo. L'analisi mineralogico-petrografica ha dimostrato come le componenti della preparazione delle pareti siano differenti rispetto a quelle del soffitto per la presenza di cocciopesto e soprattutto di cristalli di calcite nell'aggregato della malta di calce dell'intonachino, aggregato che risulta completamente assente invece nel soffitto. Il pigmento rosso risulta essere cinabro.

[22] Per Narbonne: Sabriè 1995, 74 fig. D; per Andilly: Barbet 2008, 324 fig. 492; per Efeso: Zimmermann – Ladstätter 2010, 72 Abb. 103; per Ostia: Bedello Tata 2004, 311 fig. 5–7; per l'ipogeo dei Valeri: Joyce 1981, fig. 75 (*ivi* anche altri es. di soffitti in stucco con il medesimo schema, fig. 73–77); per Aquileia: Bertacchi 1980, 175 fig. 152; per Ladenburg: Gogräfe 2004, 222 Abb. 4; per Emona: Plesniĉar-Gec 1997, 241 fig. 69; per Silistra: Barbet 1998, 115; per via Dino Compagni: Baldassarre *et al.* 2002, 378.

Bedello Tata 2004 M. Bedello Tata, Tipologie di soffitti in stucco da Ostia, in: L. Borhy (s.d.), Plafonds et voûtes à l'époque antique, Actes du VIII[e] Colloque International de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 2001 (Budapest 2004) 309–312.

Bertacchi 1980 L. Bertacchi, Architettura e mosaico, in: B. Forlati Tamaro (ed.), Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C., Antica madre, collana di studi sull'Italia antica (Milano 1980) 99–336.

Blake 1936 M. E. Blake, Roman mosaics of the second century in Italy, MemAmAc 13, 1936, 67–214.

Carboni 2009 F. Carboni, Pavimenti in opus sectile dalla domus tiberiana sul Palatino, in: C. Angelelli (ed.), Atti del XIV colloquio dell'AISCOM, Spoleto 7–9 febbraio 2008 (Roma 2009) 467–477.

Clementi *et al.* 2009 T. Clementi – F. Rinaldi – M. Novello – M. Bueno, La produzione musiva, in: F. Ghedini – M. Bueno – M. Novello (a cura di), Moenibus et portu celeberrima. Aquileia, storia di una città (Roma 2009) 231–252.

Coralini 2010 A. Coralini, Cultura abitativa nella Cisalpina romana 1. Forum Popili, Flos Italiae 9 (Firenze 2010).

De Vos 1997 M. De Vos, Dionysus, Hylas e Isis sui monti di Roma. Tre monumenti con decorazione parietale in Roma antica (Palatino, Quirinale, Oppio), (Roma 1997).

Domus dell'Ortaglia F. Morandini – F. Rossi – C. Stella (a cura di), Le domus dell'Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della Città (Milano 2003).

Eristov 1978 H. Eristov, Les enduits peints d'époque gallo-romaine découverts rue de l'Abbé-de-l'Épée (5e), Cahiers de la Rotonde 2, 1978, 13–29.

Falkenstein-Wirth 1997–1998 V. von Falkenstein-Wirth, Le Acquae Apollinares di Vicarello. Due nuovi pavimenti in opus sectile, RendPontAc 70, 1997–1998, 281–297.

Falzone 2004 S. Falzone, Le pitture delle insulae (180–250 d.C.), Scavi di Ostia XIV (Roma 2004).

Fontemaggi *et al.* 2001 A. Fontemaggi – A. Piolanti – C. Ravara, Intonaci a motivi ripetitivi da alcune domus riminesi, in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique IVè siècle a J.-C. –IVe siècle ap. J.-C. Actes du VII[e] Colloque de l'AIPMA, 6–10 Octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne 1998 (Paris 2001) 273–276.

Foucher 1965 L. Foucher, La maison des Masques à Sousse. Fouilles 1962–1963 (Tunis 1965).

Fuchs 1989 M. Fuchs, Peintures romaines dans les collections suisses, BPeintRom 9, 1989.

Gagetti *et al.* 2001 E. Gagetti – S. Masseroli – M. Volonté, L'edilizia privata a Cremona romana. Nuovi sectilia pavimentali, in: F: Guidobaldi – A. Paribeni (a cura di), Atti dell'VIII Colloquio dell'AISCOM, Firenze 21–23 febbraio 2001 (Ravenna 2001) 137–150.

Ghedini 1996 F. Ghedini, Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica, RdA 20, 1996, 101–118.

Ghedini – Salvadori 2004 F. Ghedini – M. Salvadori, Soffitti e pavimenti. Un repertorio comune, in: L. Borhy (s.d.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque international de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 2001 (Budapest 2004) 45–54.

Ghedini *et al.* 1998 F. Ghedini – M. Baggio – S. Toso, Cultura musiva lungo la via Postumia, in: G. S. Chiesa – E. A. Arslan (a cura di,) Optima via. Atti del Convegno Internazionale di Studi "Postumia. Storia e archeologia di una grande strada romana alle radici dell'Europa", Cremona 1996 (Cremona 1998) 177–187.

Gogräfe 2004 R. Gogräfe, Flach-und Tonnendecken in der östlichen provincia Belgica und der nördlichen Germania superior, in: L. Borhy (s.d.), Plafonds et voûte à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque international de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 2001 (Budapest 2004) 221–231.

Iacopi 1999 I. Iacopi, Domus Aurea (Milano 1999).

Joyce 1981 H. Joyce, The decoration of walls, ceilings and floors in Italy. The second and third century a. D. (Roma 1981).

Laken 2001 L. Laken, Wallpaper patterns in Pompeii and the Campanian region. Towards a fifth pompeian style?, in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IVè siècle a J.-C.–IVe siècle ap. J.-C., actes du VII[e] Colloque de l'AIPMA, 6–10 Octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne 1998 (Paris 2001) 295–300.

Ling 1991 R. Ling, Roman painting (Cambridge 1991).

Mariani 1996 E. Mariani, Contributo preliminare sugli affreschi dagli edifici romani ritrovati sotto il Palazzo Martinengo Cesaresco, in: F. Rossi (a cura di), Carta archeologica della Lombardia. V. Brescia, la città, saggi (Modena 1996) 157–164.

Mariani 1997 E. Mariani, Osservazioni preliminari sugli affreschi dell'Istituto "C. Arici" di Brescia, in: D. Scagliarini Corlaita (a cura di), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV secolo a.C.–IV secolo d.C.), atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 237–239.

Mariani 2003 E. Mariani, Le pitture, in: F. Morandini – F. Rossi – C. Stella (a cura di), Le domus dell'Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della Città (Milano 2003) 71–73.

Mariani 2005 — E. Mariani, Domus C1. Ambiente (23–24), gruppo 8, in: G. P. Brogiolo (a cura di), Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992 (Firenze 2005) 147–154.

Mariani – Pagani 2007 — E. Mariani – C. Pagani, Gli intonaci dipinti da via San Lorenzo, in: Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni, dalla preistoria al medioevo. L'età romana, II, (Cenate Sotto 2007) 695–705.

Miedico 2005 — C. Miedico, La domus mosaicata a sud del teatro, Quaderni Noresi 1, 2005, 31–40.

Morricone Matini 1967 — M. L. Morricone Matini, Mosaici antichi in Italia. Reg. I, Roma, Reg. X Palatium (Roma 1967).

Novello 2001 — M. Novello, Riflessioni sulla convenienza tra decorazione e ambiente nell'edilizia privata romana. Il caso di Thuburbo Maius, RdA 25, 2001, 116–138.

Pagani 2011 — C. Pagani, Gli intonaci dipinti di età romana, in: S. Jorio (a cura di), Le terme di Como romana. Seconda metà I – fine III secolo d.C. (Milano 2011) 25–28.

Passi Pitcher 2003 — L. Passi Pitcher, Archeologia della colonia di Cremona: la città e il territorio, in: P. Tozzi (a cura di), Storia di Cremona. L'età antica (Azzano San Paolo 2003) 130–229.

Passi Pitcher – Volonté 2007 — L. Passi Pitcher – M. Volonté, L'area della cattedrale di Cremona. Scavi ed interpretazioni, dalle indagini di Mario Mirabella Roberti ad oggi, in: F. Moradini – M. Volonté (a cura di), Contributi di archeologia in memoria di Mario Mirabella Roberti, Atti del XVI Convegno Archeologico Benacense, AnnBenac 13–14, 2007, 203–216.

Plesničar-Gec 1997 — L. Plesničar-Gec, The Roman Frescoes of Slovenia. Part one (Ljubljana 1997).

Rimini imperiale — L. Braccesi – A. Fontemaggi – O. Piolanti (a cura di), Rimini imperiale (II–III secolo), Musei comunali di Rimini. Le guide 1 (Rimini 2003).

Rinaldi 2008 — F. Rinaldi, Motivi geometrici di alcuni mosaici della Cisalpina. Tradizione italica o influssi africani?, in: C. Angelelli – F. Rinaldi (a cura di), Atti del XIII Colloquio dell' AISCOM, Canosa di Puglia 21–24 febbraio 2007 (Roma 2008) 257–267.

Roffia 1997 — E. Roffia, Sirmione, le "grotte di Catullo", in: E. Roffia (a cura di), Ville romane sul lago di Garda (Brescia 1997) 141–169.

Sabrié 1995 — R. e M. Sabrié, Les peintures murales de Narbonnaise de l'époque préromaine au III[e] siècle aprés J.-C., Revue archéologique de Picardie n. speciàl 10, 1995, 47–57.

Scagliarini Corlaita *et al.* 1999 — D. Scagliarini Corlaita – E. Venturi – A. Coralini, Mosaici e pavimenti romani di Regium Lepidi (Reggio Emilia 1999).

Zimmerrmann – Ladstätter 2010 — N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Planimetria di Cremona romana con la localizzazione delle indagini archeologiche in via Cadolini e via Bella Rocca
Abb. 2: Ricostruzione della stanza d'apparato di via Cadolini con il soffitto dipinto e il pavimento in *opus sectile*
Abb. 3: Ricostruzione della decorazione a rete del soffitto da via Cadolini
Abb. 4: Ricostruzione del soffitto dipinto del cortile da via Bella Rocca
Abb. 5: Ricostruzione della decorazione a rete del soffitto da via Bella Rocca
Abb. 6: Ricostruzione del cortile con la decorazione (ipotetica) delle pareti e del soffitto

Lynn Arslan Pitcher

Elena Mariani
Via Cavour 6
I – 20851 Lissone
mariani.ele@libero.it

Fulvia Donati – Ilaria Benetti

Nuovi rinvenimenti di pittura murale tardo romana dall'Etruria costiera: la villa di San Vincenzino a Cecina (Livorno)

(Taf. CLI–CLII, Abb. 1–8)

Abstract

Excavations carried out at the Roman villa of San Vincenzino in Cecina (Livorno) offer new information due to the collapse of the painted finishing of a large room on the northern side of the villa, belonging to a secondary phase (age of Constantine). The interest of the discovery lies in the lack of other pictorial evidence in the territory of northern Etruria, and in late antiquity in general. During the excavation campaigns of 2005–2008 considerable remains of painted plaster collapsed on the floor were found in one of three rooms (amb. 3) flanking the Great Hall, which was used for the functions of reception as well as the *cenatio* of the villa. The reconstruction and analysis of the fragments allowed us to recreate the paintings, of which we present a reconstruction, showing the main elements of the compositional structure of the wall as well as the decorative style dating to late antiquity in this region. It is an architectural system organized by a series of panels and pilasters in patches of bright colour, set on a base with linear-leaved patterns and followed by a frieze of semicircles that has parallels in provincial contexts of the 3rd to 4th centuries AD.

Il contesto decorativo

Il sistema decorativo qui presentato appartiene a un ambiente del complesso di rappresentanza della villa romana di San Vincenzino a Cecina (Livorno), da anni oggetto di indagine da parte del dipartimento di Scienze archeologiche dell'Università di Pisa (Abb. 1), dei cui risultati, editi in serie di rapporti preliminari[1], è in corso l'edizione integrale aggiornata[2].

La villa sorge su un piccolo rilievo prospiciente la costa dell'Etruria settentrionale, poco a Sud della foce del Cecina, nel territorio storicamente pertinente all'orbita di Volterra. Appartenuto, almeno dalla media età imperiale, alla *gens Caecina*, e in particolare a un tardo membro di questa, *Decius Caecina Albinus*, cui già una tradizione erudita l'attribuiva sulla scorta di un passo del poeta latino Rutilio Namaziano (*De reditu*, I, 453–78)[3], l'edificio appare connotato da moduli del lusso tipici dell'abitare in villa[4], conoscendo fasi diverse di vita attraverso un arco cronologico di almeno cinque secoli a partire dall'età tardo-repubblicana (50/30 a.C.–450 d.C.), e con continuità di insediamento stabile nell'area nei secoli successivi fino al basso medioevo.

In particolare le ultime campagne di scavo (2005–2009) hanno interessato il quartiere residenziale a Nord del peristilio (Area 13), frutto della ristrutturazione e monumentalizzazione tarda della villa attribuibile all'età costantiniana: abbiamo qui un modulo architettonico tipico dell'edilizia privata di lusso (superficie mq 220 ca.), destinato alle funzioni del ricevimento e del banchetto (*cenatio*), composto da una grande Aula quadrangolare (m 11.65 x 10.95), con apertura tripartita da colonne, che inquadrava al centro un bacino di fontana, a cui erano affiancate, simmetricamente su due lati, tre sale adiacenti più piccole (Abb. 2).

[1] Donati *et al.* 2000, 403–476 con bibl. prec.; Donati 2001, 51–74; *ead.* 2003, 94–99; *ead.* 2005, 69–82.

[2] Donati 2012, 326–345; Benetti, in *ead.*, 431–440.

[3] Donati 2002, 811–819.

[4] Con esteso impiego della decorazione in *sectile* marmoreo e dell'intarsio vitreo, cfr. Donati 1997, 853–868; *ead.* 2000, 329–340; *ead.* 2008, 1471–1484.

Sia la grande Aula (amb. 1) che la sala a Ovest di questa (amb. 4) erano in origine interamente rivestite con *sectile* marmoreo, in seguito spoliato, mentre i due ambienti affiancati ad Est prevedevano stesure pavimentali più modeste in battuto cementizio e rivestimenti murali dipinti; pure dipinti erano i fusti delle colonne che marcavano l'ingresso all'ambulacro Nord del peristilio e la semicolonna nella soglia di passaggio fra gli ambienti 1 e 2.

Soprattutto l'ambiente 3 (m. 5.85 x 5.45) all'estremità Est di tale nucleo abitativo, probabilmente un *deversorium,* ha restituito ampie porzioni della decorazione parietale dipinta, che hanno permesso di fornire una ricomposizione plausibile dell'insieme (v. infra, Abb. 8): pur nella modestia della trattazione, tale testimonianza ci sembra rivestire un significativo interesse nel quadro tuttora alquanto lacunoso delle attestazioni di pittura murale romana nel territorio dell'Etruria, in particolare per la tarda età imperiale.

Ciò di contro alla complessità dello scavo in un settore disturbato da frequentazioni tarde che a più riprese hanno interessato tutta l'area comportando la spoliazione massiccia dei materiali riutilizzabili, oltre alla rasatura dei suoi elementi strutturali, con taglio della stratificazione archeologica e livellamento del piano su cui si impostano infine delle modeste abitazioni, sede di piccole comunità di artigiani dediti alla lavorazione del ferro nel corso del XIV sec. d.C.[5]. Gli insiemi di intonaco, per lo più rimasti in un unico strato (US 1384) direttamente a contatto col pavimento, risultavano infatti ancora *in situ* e in apparente connessione, esclusivamente nella porzione estrema a Est dell'ambiente, alle spalle di una piccola struttura abitativa medievale composta di due vani, diversamente orientati rispetto ai muri della villa.

Quanto osservato appare omogeneo, anche per caratteristiche di tecnica esecutiva, con altri resti della pittura murale fin qui emersi in altri settori della villa, per lo più recuperati per insiemi sporadici in aree adiacenti al quadriportico del peristilio, oltrechè relativi al rivestimento delle colonne dello stesso peristilio e dell'atrio, con trattazione a finto marmo (Aree 3 e 15)[6]. Questi attestano fasi diverse di rifacimento decorativo della villa nel corso dell'età imperiale avanzata (III–IV sec. d.C.), che vede quasi ovunque una prevalenza dei rivestimenti in *sectile* marmoreo (es. triclini, ambienti termali e di rappresentanza), ma non rinuncia anche nella pittura murale a un adeguamento alle mode correnti, pur nell'impiego di tecniche sempre più depauperate di una consolidata prassi artigianale. Queste mostrano su supporto di malta a prevalente matrice arenacea di scarsa consistenza e sommaria fattura, l'utilizzo di una ricca scala cromatica; l'esecuzione di moduli convenzionali del repertorio più volte sperimentato negli anni precedenti, viene realizzata con efficacia espressiva con elementi i cui confronti orientano per lo più verso contesti provinciali.

F. Donati

Analisi e Composizione

Le consistenti falde d'intonaco rinvenute nell'ambiente 3 del quartiere residenziale a Nord della villa appartengono alle prime fasi del crollo del rivestimento dipinto della sala, successivo al progressivo cedimento delle strutture che seguì l'abbandono del complesso. Il crollo, come si è detto, non si conserva nella sua totalità, ma solamente nella metà Est dell'ambiente, asportato nella restante parte, insieme agli strati superiori, nell'opera di livellamento attribuibile alla frequentazione medievale dell'area. Ad essa, almeno in parte, deve essere attribuito anche lo stato estremamente frammentato in cui versano le porzioni di intonaco, ripetutamente calpestate durante la fase d'uso del casalino, dovuto anche alla notevole decoesione degli strati di preparazione. I frammenti infatti presentano per lo più integra la superficie di supporto allo strato pittorico, mentre lo strato sottostante appare composto da una malta estremamente sgretolabile.

Le operazioni accurate di prelievo a mezzo velatura, pulitura e ricomposizione per nuclei di tali resti hanno permesso comunque di giungere ad una parziale restituzione dello schema adottato per il rivestimento dell'ambiente 3.

La porzione più consistente di frammenti coerenti, rinvenuta a circa 60–70 cm. dalla muratura Est, chiarisce la presenza di un pannello a fondo giallo, di 90 cm. di larghezza, delimitato da una serie di filetti blu e

[5] Sulle strutture di un probabile borgo attestato nelle fonti d'archivio col nome di Villabuona, cfr. Donati *et al.* 2006; Donati 2012, 345–347.

[6] Alcuni dei quali esposti presso l'*Antiquarium* del Parco Archeologico di San Vincenzino; Donati – Marchiori, in: Donati *et al.* 2000, 414–420 tav. 18; Del Freo, in: Donati 2012, 418–430.

bianchi che ne restringono fortemente il campo centrale e gli conferiscono un andamento verticale (Abb. 3). Tale verticalità è ancor più accentuata dalla presenza, nel campo centrale entro un sottile filetto rosso, di un tralcio vegetale teso, composto da fioroni i cui petali velocemente schizzati in blu, si alternano più chiari e più scuri attorno ad un grosso pistillo di colore rosso delimitato da un cerchiello (Abb. 4): questo è uno degli esempi dell'efficacia coloristica e della sinteticità dell'espressione che caratterizzano tutto quanto il contesto decorativo e i cui paralleli si riscontrano molto comunemente, come si evince dai fioroni che caratterizzano ad esempio il motivo a tappezzeria di Palazzo Arpesella a Rimini[7] (I–II d.C.), dai rinvenimenti dell'Istituto Arici a Brescia[8] (II d.C.) e dalla decorazione parietale di un portico della villa di Colombier a Neuchâtel[9] (III d.C.), contesti tutti quanti databili alla media età imperiale. La particolare trattazione a profilo angolato delle due fogliette cuoriformi alla base del tralcio ricorda, invece, puntualmente gli esempi di Lisieux[10] e dell'edificio secondario di Les Veux de la Celle di Genainville[11].

A tale ortostato dovevano alternarsene altri a campitura di diverso colore, es. bianco, di cui resta una parte delimitata da una cornice rossa (largh. cm. 4,8) ed attraversata da una ghirlanda vegetale sospesa di cui si conserva solo il lembo terminale della cordicella la quale presenta due nodi: uno per l'attacco del festone al supporto, l'altro di collegamento ad un'altra cordicella cui dovevano probabilmente essere appese delle bende (Abb. 5). Nel campo decorativo erano inoltre presenti, quasi sicuramente, elementi figurati miniaturistici, come attesta almeno un frammento con rappresentazione di una porzione di carnato con lumeggiature impressionistiche di rosa e rosso in cui sono stati riconosciuti gli arti inferiori di una figurina sospesa, con ogni probabilità un putto (?).

Alcuni insiemi, di dimensione limitata, sono stati rinvenuti a breve distanza dalla muratura perimetrale Est dell'ambiente, caratterizzati da una fascia nera continua (h cm 9) riconoscibile come plinto, che mostrano una decorazione a tralcio vegetale composta da pseudo fiori di loto di colore rosa delimitata da una spessa fascia di colore verde. Il motivo sembra quello tipico delle lesene decorate da *candelabra* vegetali, sebbene in questo caso le condizioni di ritrovamento suggeriscano l'impiego nello zoccolo. Tuttavia, un altro insieme (Abb. 6), privo della fascia nera, presenta un motivo identico compreso però in un campo più stretto, tanto da far supporre che il medesimo motivo caratterizzasse anche la decorazione di un interpannello o lesena, così come compare in contesti analoghi tra cui in particolare, si può citare l'ambiente 18 della Hanghaus 2 di Efeso[12], dove il medesimo motivo floreale a tralcio teso incorniciato da una spessa fascia gialla si riscontra sia in verticale nell'ortostato superiore che in orizzontale nello zoccolo.

Ci troviamo quindi di fronte ad uno schema decorativo assai comune che rispetta la consueta tripartizione strutturale della parete con una zona mediana costituita da ortostati e lesene. Tale dato sembra essere confermato dagli esigui ritrovamenti di falde d'intonaco dell'ambiente 2, adiacente alla sala in questione, che lasciano intuire uno schema organizzato in serie di campiture policrome nei toni accesi del rosso, verde e nero, dalla superficie apparentemente unitaria, all'interno delle quali sottili filetti delimitano le specchiature (Abb. 2).

Tuttavia l'elemento maggiormente caratterizzante di tutta quanta la decorazione si riscontra in una serie di frammenti che mostrano un motivo decorativo geometrico lineare, composto da un modulo che si ripete. Tali frammenti sono stati rinvenuti in serie contigua, per lo più concentrati nella zona centrale della sala, nella fascia da Nord a Sud, a differenza dei pannelli sopra citati, ritrovati invece in prossimità dei muri. Il motivo è costituito da due serie di semicerchi affiancati e delimitati, sopra e sotto, da due fasce longitudinali,

---

7 Si tratta di un motivo a cerchi tangenti tracciati con il colore blu, nei quali si stagliano motivi floreali secondo un motivo a "tappezzeria" che supporta l'interpretazione dei frammenti quali decorazione di un soffitto. Vedi in particolare l'elemento di fiorone centrale a grossi petali disposti attorno ad un cerchiello; Fontemaggi *et al.* 2001, 274 tav. 56, 2.

8 Lo zoccolo della parete è decorato da un fiorone tracciato sommariamente in blu su sfondo rosso; Mariam 1997.

9 Decorazione parietale del portico di collegamento all'impianto termale della Villa residenziale di Colombier sulle rive del Lago di Neuchâtel, al confine tra la *Gallia Narbonense* e *Belgica*. Tale ambiente, le cui pareti sono suddivise in ortostati e lesene, presenta, in quest'ultima partizione, un tralcio vegetale verticale caratterizzato da fioroni con un grande pistillo rotondo e petali schizzati in due differenti colori. Tali fioroni si alternano a campanule, in uno schema che potrebbe essere suggerito anche per la pittura cecinese. Fuchs 1989.

10 Barbet 2008, 271.

11 Barbet 2008, 207.

12 Zimmermann – Ladstätter 2010.

che determinano spazi triangolari di risulta con due lati arrotondati. I semicerchi sono variamente campiti con uno o due colori di fondo, ai lati della linea centrale di mezzeria, nei toni del giallo, rosa, bianco e viola, in alcuni casi alternati, e decorati all'interno da motivi floreali fortemente stilizzati. Si tratta di steli allungati con piccolo peduncolo all'estremità, disposti a raggiera rispetto al centro del semicerchio, che costituiscono una sorta di palmetta stilizzata che trae origine da un cespo foliaceo, il tutto caratterizzato da una grande varietà cromatica. I campi triangolari di risulta, con i lati arrotondati, sono decorati analogamente da cespi vegetali lineari più piccoli che ne seguono l'andamento (Abb. 7).

Abbiamo a che fare con schemi ripetitivi del tipo "a tappezzeria" frequenti nella decorazione della parte alta della parete e nel soffitto, che trovano numerosi confronti, fra cui si segnalano in particolare per orizzonte cronologico l'esempio presente nella *domus* dell'Aquila ad Ostia[13], la *domus* seconda a Bolsena databile al II d.C.[14], ma anche i contesti dalle province d'oltralpe e nell'Italia settentrionale, nella Basilica di Troia in Portogallo[15] ed in particolare nel motivo formato da pelte embricate dalla villa romana in Località Faustinella a Desenzano del Garda[16], datato al IV sec. d.C. che presenta una resa e un gusto coloristico assai simile.

La particolarità del nostro caso, però, risiede nel fatto che il motivo che sicuramente si sviluppava su almeno due registri sfalsati non appare costruito su una maglia geometrica regolare, pur presentando tracce di linee guida incise al di sotto della pittura. Ciò esclude la possibilità di uno sviluppo diagonale che permettesse di campire una superficie più ampia, e l'attribuzione alla decorazione del soffitto, in assenza di impronte di incannucciato. Il motivo deve quindi più probabilmente essere interpretato come fregio superiore, svolgentesi su due registri sovrapposti di dimensione decrescente, per una intenzionale resa prospettica. Il motivo geometrico a semicerchi mostra un andamento lineare che, nonostante il modulo metrico e il vivace colorismo adottato, richiama alla mente il motivo ornamentale delle *bordures ajourèes*[17], presentato qua profondamente rivisitato attraverso dimensioni ben più ampie ed una più ricca policromia. Caratteristiche simili si riscontrano nella villa di Maasbracht nei Paesi Bassi[18] che presenta un motivo in tutto analogo inserito all'interno di due fasce longitudinali impiegato per la decorazione del finto architrave e che trova paralleli con l'esempio cecinese.

I confronti, soprattutto per quanto riguarda l'Etruria, risultano, ad oggi, piuttosto scarsi anche a causa della limitata conoscenza di contesti che abbiano portato alla luce intonaci dipinti, in particolare per l'età tardo-imperiale. Le indagini che hanno interessato siti non lontani quali la villa di Poggio del Mulino a Populonia[19], Serrata Martini in località Paduline a Castiglione della Pescaia[20], Fiesole[21] hanno messo in luce, infatti, contesti più antichi di quello rinvenuto nel quartiere Nord della villa di San Vincenzino e stilisticamente distanti. L'unico apparato decorativo, proveniente anch'esso dall'Etruria, che, per quanto più antico, può costituire un confronto pertinente, proviene da Bolsena e comprende un motivo geometrico a palmette inserite in un campo semicircolare[22]. Si tratta anche in questo caso di una rielaborazione di una *bordure ajourée*

[13] Sala D (II d.C.) della *domus* dell'Aquila di Ostia (IV, V, 9): al di sopra di una zona mediana campita da pannelli di finto marmo, si sviluppa una decorazione con motivo a tappezzeria costituito da rombi inscritti in cerchi tangenti. Joyce 1981, 45.

[14] Motivo a tappezzeria costituito da quadrati ed esagoni concavi. Barbet 1985, 159–166.

[15] Serie di semicerchi e cerchi tangenti campiti internamente da triangoli e rombi da Troia in Portogallo; Nunes Pedroso 2001, tav. 41, 1.

[16] Bianchi 2007.

[17] Barbet 1981.

[18] In un ambiente con probabile funzione tricliniare è stata rinvenuta una pittura che nell'area mediana raffigura un *munus gladiatorium* sormontato da un motivo a semicerchi inserito all'interno di due fasce longitudinali impiegato per la decorazione del finto architrave della parete a suddivisione della zona mediana dall'area superiore; Swinkels 1987.

[19] Frammenti di intonaco dipinto provengono dal quartiere termale della villa e sono stati attribuiti al primo impianto di questa (età di Commodo); altri frammenti rinvenuti nell'ambiente del mosaico con testa di *Medusa* sono in fase di studio; De Tommaso 1998.

[20] Il soffitto rinvenuto nella Villa Romana in loc. Paduline per la sua elegante struttura a tralci non sembra trovare confronti con le forme più lineari e stilizzate delle pitture della Villa di Cecina; Cygielman – Danti 1991.

[21] Gli intonaci rinvenuti giacitura secondaria durante le indagini in località v. Marini – v. Portigiani sono riferibili al rivestimento di una parete che trova confronti con l'area vesuviana (II–III stile), probabilmente da attribuirsi ad un impianto di I sec. a.C. o di poco posteriore. De Marinis 1993, 101–118; *ead.*, 1990, 320–334.

[22] Barbet 1985, 229–233.

che ne dilata le dimensioni e ne accentua la policromia, secondo modalità già notate in ambito provinciale ed in particolare a Clos de la Lombarde nella *Gallia Narbonense*[23].

I. Benetti

Considerazioni conclusive

Da quanto sopra esposto si osserva come la decorazione dell'ambiente 3 della villa di San Vincenzino rientri pienamente, con alcune peculiarità, nell'ambito delle tendenze della pittura murale post-pompeiana, altrove evidenziate[24]: prima fra tutte la messa in opera di un contesto decorativo di notevole espressività contrassegnato da acceso colorismo, nei toni prevalenti di rosso e giallo, trattati per contrasto, cui si associa l'impiego di motivi ripetitivi convenzionali ormai dominanti, all'interno di un impianto di tipo architettonico.

All'efficacia complessivamente raggiunta dai partiti decorativi realizzati fa riscontro una qualità tecnica scadente del supporto pittorico, con un unico strato (mm. 0.5 ca.) di malta friabile applicato su pacco argilloso, in cui non si segnalano cristalli di calcite, che mostra rugosità superficiali evidenti sotto la stesura del colore, a masse dense e pastose. Ma soprattutto si denota la perdita di coerenza complessiva della struttura architettonica che presiede alla composizione della parete, con la rielaborazione di schemi e elementi della precedente tradizione pittorica non sempre correttamente interpretati.

Ciò è dimostrato in modo significativo dal motivo geometrico di semicerchi in sequenza il quale, avendo perso il suo senso originario, risulta di difficile collocazione in parete; qui risiede forse uno degli elementi originali – o rivissuto in modo originale – della nostra composizione, utilizzato con ogni probabilità in funzione di fregio/architrave, atto a separare la zona mediana con scansione a pannelli, da quella superiore della parete. Ne fa fede la trama del disegno individuabile dalle linee guida, incise con uno strumento appuntito che ne delimitano i campi allungati e le archeggiature tracciate a compasso, seguite dal pennello in modo talvolta impreciso: essa indica uno sviluppo esclusivamente orizzontale, per almeno due registri, con tentativo di resa prospettica a decrescere verso l'alto, mentre la solidità materica dei colori densi utilizzati ha perso la leggerezza e la lavorazione a traforo delle *bordures ajourées* da cui dipendono.

Altri elementi, come il tralcio filiforme teso, in orizzontale o verticale, con fiori dai grossi petali rapidamente schizzati, che decorano il centro di ristretti campi appaiono decisamente più scontati (v. complesso delle Hanghäuser di Efeso).

Analogamente la continuità dei sistemi a pannelli e lesene, comuni nella pittura romana di età imperiale avanzata, in particolare severiana, che ancora non presentano l'introduzione di campi geometrici con cruste a fintomarmo, mostra una accentuata tendenza alla verticalizzazione degli elementi: così i pannelli (largh. canonica cm 90) sono profilati da serie di listelli più o meno spessi e filetti concentrici tali da ridurre significativamente il campo decorativo centrale (Abb. 8).

In generale si vede come anche per l'Etruria romana, nel contesto di una residenza aristocratica come quella dei *Caecina*, venuto meno il riferimento a stili o canoni precisi, si tendano a ripetere, in modo nel complesso elegante e con poche innovazioni, motivi e schemi del repertorio tradizionale adottati per l'età imperiale avanzata pressoché ovunque in contesti provinciali, nell'Italia settentrionale, come in Gallia o nella penisola iberica (vedi esempi citati da A. Fernández Díaz in questo volume), dove il quadro delle conoscenze va poco a poco accrescendosi.

F. Donati – I. Benetti

[23] Sabriè 1980, 61–64.
[24] De Vos 1993, 85–91; De Vos 1999, 230 f.

Bibliographie

Barbet 1981 — A. Barbet, Les bordures ajourées dans le IV^e style de Pompei, MEFRA 93, 1981, 917–998.

Barbet 1985 — A. Barbet, La Maison aux salles souterraines, décors picturaux, MEFRA Suppl. 6 1985.

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Bianchi 2007 — C. Bianchi, Intonaci dipinti, in: E. Roffia, Dalla villa romana all'abitato medioevale. Scavi archeologici in località Faustinella – S. Cipriano a Desenzano (Milano 2007).

Cygielman – Danti 1991 — M. Cygielman – C. Danti, I frammenti di affresco provenienti dall'edificio romano delle Paduline – Castiglione della Pescaia (Grosseto), Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, 1991, 51–58.

De Marinis 1990 — G. De Marinis (a cura di), Archeologia urbana a Fiesole. Lo scavo di Via Marini-Via Portigiani (Firenze 1990) 320–334.

De Marinis 1993 — G. De Marinis, Intonaci dipinti di età romana da Fiesole. Recupero e conservazione, in: Archeologia. Recupero e conservazione (Firenze 1993) 101–118.

De Tommaso 1998 — G. De Tommaso (a cura di), La villa romana di Poggio del Molino (Piombino, LI). Lo scavo e i materiali, Rassegna di archeoligia classica e postclassica 15, 1998, 119–347.

De Vos 1993 — M. De Vos, Roma. La pittura parietale tardoantica, in: A. Carandini – L. Cracco Ruggini – A. Giardina (a cura di), Storia di Roma III.2. L'età tardoantica. I luoghi e le culture (Torino 1993) 85–91.

De Vos 1999 — M. De Vos, Gli stili "pompeiani" a Roma. In margine al materiale della Collezione Gorga, in: M. Barbera (a cura di), La collezione Gorga (Milano 1999) 223–233.

Donati 1997 — F. Donati, Moduli per intarsio parietale in pasta vitrea. Dati nuovi dallo scavo di San Vincenzino a Cecina (Livorno), in: R. M. Carra Bonacasa – F. Guidobaldi (a cura di), Atti del IV Colloquio dell'AISCOM, Palermo 9–13 dicembre 1996 (Ravenna 1997) 853–868.

Donati 1999 — F. Donati, Ricercando sui sectilia della villa di San Vincenzino, in: F. Guidobaldi – A. Paribeni (a cura di), Atti del VI Convegno dell'AISCOM, Venezia 20–23 gennaio 1999 (Ravenna 2000) 329–340.

Donati 2001 — F. Donati, Il territorio dell'Etruria settentrionale costiera in età romana e la villa di San Vincenzino, Rassegna di Archeologia 18/2, 2001, 51–74.

Donati 2002 — F. Donati, Il fiume Cecina fra navigazione costiera e fluviale. La villa romana di S. Vincenzino e l'origine del toponimo "Albini Villa", in: M. Khanoussi – P. Ruggeri – C. Vismara (a cura di), L'Africa Romana. Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale. Geografia storica ed economia, atti del XIV convegno di studio, Sassari 7–10 dicembre 2000, Pubblicazioni del Centro di studi interdisciplinari sulle province romane dell'Università degli studi di Sassari 13, Collana del Dipartimento di storia dell'Università degli studi di Sassari. Nuova serie (Roma 2002) 811–819.

Donati 2003 — F. Donati, Parco Archeologico di San Vincenzino, Cecina, in: Guida Archeologica della Provincia di Livorno e dell'arcipelago toscano. Itinerari tra archeologia e paesaggio (Firenze 2003) 94–99.

Donati 2005 — F. Donati, La villa romana di San Vincenzino. Stato delle ricerche, in: C. Marcucci – C. Megale (a cura di), Rete archeologica. Valorizzazione e ricerche, atti del Convegno, Livorno, 7 dicembre 2004 (Pisa 2005) 69–82.

Donati 2008 — F. Donati, Importazione e impiego di marmi colorati di provenienza africana negli arredi della villa di San Vincenzino nell'Etruria costiera, in: J. Gonzàles – P. Ruggeri – C. Vismara – R. Zucca (a cura di), L'Africa Romana. Le ricchezze dell'Africa, risorse, produzioni, scambi, atti del XVII convegno di studio, Sevilla 14–17 dicembre 2006, Pubblicazioni del Centro di studi interdisciplinari sulle province romane dell'Università degli studi di Sassari 35 (Roma 2008) 1471–1484.

Donati 2012 — F. Donati, La villa romana dei Cecina a San Vincenzino (Livorno). Materiali dello scavo e aggiornamenti sulle ricerche (Pisa 2012).

Donati *et al.* 2000 — F. Donati – L. Luschi – M. Paoletti – M. C. Parra, La villa romana di San Vincenzino presso Cecina (Livorno). Rapporto preliminare di scavo (campagne 1989, 1993, 1995, 1997–98), StClOr 47/2, 2000, 403–476.

Donati *et al.* 2006 — F. Donati – V. Gagliardi – L. Galoppini, Insediamento umano e attività produttive presso il corso del Cecina nel Medioevo. Nuovi dati preliminari dallo scavo della villa di San Vincenzino in: C. Marcucci – C. Megale (a cura di), Il Medioevo nella provincia di Livorno. I risultati delle recenti indagini, Atti del Convegno, Livorno, 16 dicembre 2005 (Pisa 2006) 55–74.

Fontemaggi *et al.* 2001 — A. Fontemaggi – O. Piolanti – C. Ravara, Intonaci a motivi ripetitivi dalle domus riminesi, in: A. Barbet (éd), La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C.–IVe siècle ap. J.-C., actes du VII^e colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne 1998 (Paris 2001) 273–276.

Fuchs 1989 — M. Fuchs, Peintures romaines dans les collections suisses, Bulletin de liason 9, 1989.

Joyce 1981 — H. Joyce, The decoration of walls, ceilings and floors in Italy in the second and third centuries A.D. (Roma 1981).

Mariam 1997 — M. Mariam, Osservazioni preliminari sugli affreschi dell'Istituto C. Arici di Brescia, in: D. Scagliarini Corlàita (a cura di), I temi figurativi nella pittura parietale antica. IV sec. a.C. – IV sec. d.C., atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Studi e scavi 5 (Imola 1997) 237–240.

Nunes Pedroso 2001 R. Nunes Pedroso, La "Basilica" de Troia. Un decor luso-romain du IVe s. Ap. J.C., in: A. Barbet (ed.), La peinture funeraire antique. IVe siecle av. J.C.–IV ap. J.C., actes du VII[e] colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal, Vienne 6–10 octobre 1998 (Paris 2001) 305–308.

Sabriè 1980 M. Sabriè, Les peintures murales romaines de Narbonne, in: Peinture murale en Gaule, Actes des Séminaires 1979, Lyon, Narbonne, Paris, Soissons, Publications du Centre du recherches sur les techniques gréco-romaines Université de Dijon 9 (Dijon 1980) 61–64.

Swinkels 1987 L. J. F. Swinkels, A gladiatorum munus depicted in a Roman villa at Maasbracht, in: Pictores per Provincias, Actes du 3[e] Colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches 28–31 août 1986, Cahiers d'Archéologie Romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 191–195.

Zimmermann – Ladstätter 2010
N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Foto aerea del quartiere di rappresentanza della villa affacciato sul portico Nord del peristilio (Fotofly di M. Meini)
Fig. 2: Ricostruzione assonometrica del complesso della Grande Aula della villa di S.Vincenzino (Area 13) (restituzione grafica di M. C. Panerai)
Abb. 3: Ricomposizione del pannello a fondo giallo con fiorone centrale
Abb. 4: Riproduzione grafica dei frammenti con motivo di fiorone (I. Benetti)
Abb. 5: Frammento di pannello a fondo bianco con attacco del motivo a festone
Abb. 6: Riproduzione grafica della porzione d'intonaco forse pertinente a lesena. (I. Benetti)
Abb. 7: Frammenti del fregio superiore composto da due registri di semicerchi sfalsati
Abb. 8: Ipotesi ricostruttiva dello schema decorativo d'insieme dell'ambiente (restituzione grafica di I. Benetti)

Fulvia Donati – Ilaria Benetti
Dipartimento di Scienze Archeologiche
Universitá di Pisa
Via Galvani 1
I – 56126 Pisa
f.donati@arch.unipi.it

Francesca Boldrighini

Pittura romana ad Assisi: modelli e rielaborazioni locali

(Taf. CLIII, Abb. 1–6)

Abstract

The relevant role played by *Asisium* in Roman times is clearly stated by the conspicuous number of ancient monuments still preserved in the historical centre.

Very interesting among them are three painted ensembles from the southern area of the city. The fragments of paintings found in the "Casa Rocchi" and the painted walls still *in situ* in a Roman *domus* underneath the city court – both of them ascribable to the Third Pompeian Style – show clear similarities with the Villa della Farnesina in Rome and with the pictorial schemes used in the capital. The style and the quality of the paintings can also be compared with those displayed in Rome: it seems possible, therefore, that the authors of the paintings came from Rome as well.

Very different is the case of the so-called "Casa di Properzio", an archaeological complex difficult to understand: here the paintings, preserved in two rooms and referable to the Fourth Pompeian Style, are in some cases very peculiar and quite far from the traditional schemes of the time. Particularly significant in this respect is the representation of *Polyphemus* and *Galatea*, which probably goes back to the iconography of the *pinakes*, and the niche in the corridor, where the garden scene is decomposed in a series of twigs and red flowers freely floating on the wall: here the artisan was probably a local painter, who somehow adapted the traditional schemes to his personal taste and ability.

Tra le città dell'Umbria, Assisi è probabilmente quella che conserva maggiori resti del passato di epoca romana; il suo centro storico si impone infatti prepotentemente all'attenzione degli studiosi per l'importanza dei numerosi monumenti ancora visibili e di quelli che si vanno ancor oggi scoprendo nel sottosuolo[1].

Rimasta indipendente fino alla guerra sociale, poi divenuta municipio romano iscritto alla tribù *Sergia*, la città sembra avere con Roma, fin da epoca piuttosto antica, un legame privilegiato – che si manifesta, tra l'altro, nella precoce adozione della lingua latina – tanto da essere stata definita un clamoroso caso di autoromanizzazione[2].

Tra i resti antichi noti in città, una notevole importanza occupano i reperti pittorici, provenienti principalmente da tre contesti, tutti collocati nella zona meridionale.

Il più antico di questi è probabilmente quello rinvenuto poco dopo la metà dell'Ottocento al di sotto del Palazzo Rocchi-Amatucci, e per questo noto agli studiosi come "Casa Rocchi". I resti, oggi non più visibili, dovevano essere pertinenti ad un'abitazione privata, di cui si misero in luce due ambienti, ed includevano, oltre alle decorazioni ad intonaco, pavimenti a mosaici geometrici[3].

Tra i numerosi intonaci recuperati negli scavi spiccano alcuni paesaggi di tipo idillico-sacrale ed una raffigurazione di Perseo su fondo nero. Il paesaggio meglio conservato (Abb. 1) mostra architetture complesse, con pronai e colonnati, immerse in una luce proveniente da sinistra ed inserite in un ambiente roccioso circondato da acque; notevole è la qualità dell'esecuzione, curata nei particolari e ben lontana da quello stile

[1] Per un breve riassunto delle notizie su Assisi e sulla sua storia nell'antichità si confronti da ultimo Asdrubali Pentiti *et al.* 2007, 230–232.

[2] Sulla storia di Assisi fino alla guerra sociale ed all'istituzione del *municipium* si veda in particolare Sisani 2007. Sulla romanizzazione di Assisi si veda anche Coarelli 1991.

[3] Sulla *domus* cfr. da ultimo Matteini Chiari 2005, 291–296.

"impressionistico" spesso utilizzato nei quadretti paesaggistici. La stessa finezza caratterizza la raffigurazione su fondo nero (Abb. 2), identificabile con Perseo per la presenza dell'*harpè* e del berretto frigio; è perduta la parte finale della mano destra che doveva probabilmente sorreggere la testa di *Medusa*. Se per le piccole dimensioni e per la composizione isolata al centro della parete l'immagine ricorda le figurette alate diffuse soprattutto in età giulio-claudia, lo stile dell'esecuzione e la precisa caratterizzazione della figura, insieme alle sfumature di colori utilizzate, spingono ad ipotizzare che la rappresentazione, come anche i paesaggi appena descritti, appartenesse ad un insieme decorativo di terzo stile, databile in età augustea[4]. L'ipotesi mi sembra rafforzata dalla presenza di frammenti con decorazione a candelabri su fondo nero che ricordano da vicino quelli presenti a Roma nel triclinio C della Villa della Farnesina[5]. Uno schema molto simile, con candelabri a *thymiaterion*, è ripetuto anche su frammenti a fondo rosso, che richiamano, tra gli altri, alcuni esemplari analoghi dipinti nella casa romana di Spoleto e datati anch'essi in età augustea[6].

Nel tessuto urbanistico della parte meridionale di Assisi si collocano anche i resti di un'altra importante *domus* di prima età imperiale, posta al di sotto di Palazzo Giampè, ora sede del tribunale. La struttura, rinvenuta in due riprese, è costituita da una serie di ambienti disposti intorno ad un piccolo peristilio, ornato da colonne in laterizio[7]; sinora sono state individuate tre stanze sul versante settentrionale e due su quello meridionale. I vani sono caratterizzati da una decorazione pavimentale a mosaico geometrico a piccole tessere, in redazione bicolore bianco-nera, con fiori stilizzati entro esagoni, che trova confronti in Umbria con la già citata casa romana di Spoleto[8].

Le due stanze poste sul lato settentrionale del peristilio mostrano una decorazione pittorica di notevole finezza ed in ottimo stato di conservazione; la prima (Abb. 3), forse da identificare come un triclinio e ripartita nel consueto schema a tre fasce orizzontali, conserva nella zona centrale parte di un'edicola costituita da un corpo rettangolare e da un secondo ad emiciclo, resa con prospettiva quasi esatta. Le decorazioni sono costituite da sfingi alate a mò di acroteri, da erme, da uccellini volanti e infine da un *pinax* sorretto da una colonnina. La zoccolatura è a motivi geometrici, mentre del tutto perduta è la fascia superiore della decorazione.

Il secondo ambiente, più piccolo, forse un *cubiculum*, presenta fascia superiore a fondo bianco con piccole edicole e *pinakes*; la zona centrale è invece di colore rosso cinabro, scompartita in riquadri piatti per mezzo di colonnine e di "*bordures ajoureès*" (Abb. 4). Al centro un piccolo *pinax* con raffigurazione di una coppia su *kline*, che sembra confermare la destinazione a *cubiculum* dell'ambiente. Possiamo citare a confronto alcuni riquadri con scene erotiche dai cubicoli B e D della Villa della Farnesina a Roma[9]. Particolarmente interessante la zoccolatura a fondo nero della stanza, che presenta, racchiusa da due fasce a motivi geometrici, una serie di figurette femminili, singole o in coppia, forse intente a giochi di abilità; per quanto il soggetto rappresentato sia diverso, un confronto si può stabilire ancora una volta con la Villa della Farnesina a Roma, dove il "fregio nero" a motivi egittizzanti ricorda da vicino quello di Assisi per lo stile e per la gamma dei colori utilizzati[10].

La *domus* di Palazzo Giampè è certamente un complesso abitativo di notevole livello decorativo, costruito ad opera di un notabile locale che si ispirò alle pitture delle abitazioni romane dell'aristocrazia, e forse della stessa famiglia del *princeps*. La costruzione della *domus* è stata collocata cronologicamente nella prima metà del primo secolo d.C.[11]; tuttavia l'analisi delle pitture e le analogie con la decorazione della Villa della

[4] La datazione proposta da R. Wojcik in Matteini Chiari 2005, 295, che colloca il complesso residenziale agli inizi del secondo secolo d.C., dovrebbe infatti essere, a mio parere, notevolmente rialzata in base all'analisi stilistica dei frammenti. Il rinvenimento di mosaici policromi negli scavi di Casa Rocchi non mi sembra un ostacolo ad una datazione più alta: mosaici policromi dello stesso tipo sono presenti infatti sia nella casa romana di Spoleto (ambiente 7, 47, fig. 46; cfr. Cante *et al.* 2003), sia nella stessa Villa della Farnesina a Roma (cfr. Mols – Moormann 2008, 13).

[5] Cfr. Mols – Moorman 2008, 38 fig. 36.

[6] Cfr. Cante *et al.* 2003, 51 fig. 50.

[7] Ad un primo rinvenimento, negli anni '90, degli ambienti dell'area meridionale dell'abitazione fece seguito, nel 2001 in occasione di lavori di consolidamento successivi al terremoto del 1997, la scoperta di una più cospicua serie di stanze relative alla parte nord della casa. Sulla *domus* cfr. Cenciaioli 2001, 283–286; Manca 2005, 15–34; Manca 2005a.

[8] Cfr. Cante *et al.* 2003, ambiente 7 (tablino), 47 fig. 46; cfr. anche Manconi 2005, 202 fig. 6.

[9] Cfr. Mols – Moormann 2008, 35 fig. 31–32.

[10] Cfr. Mols – Moormann 2008, 42 fig. 40–43.

[11] Manca 2005, 30; Manca 2005a, 185.

Farnesina, per la quale tra l'altro è stata recentemente proposta una datazione più alta di quella tradizionale al 28 a.C.[12], dovrebbero a mio parere far prendere in considerazione l'ipotesi di una costruzione dell'abitazione di poco posteriore a quella data, o, in ogni caso, non più tardi degli ultimi anni del I secolo a.C.

Diverso è il caso delle pitture conservate sotto la chiesa di Santa Maria Maggiore, nella cosiddetta "Casa di Properzio", in un contesto antico privo di dati di scavo e dalla difficile interpretazione: recentemente è stata infatti rimessa in discussione la sua identificazione con una abitazione privata e ne è stata ipoteticamente proposta l'appartenenza ad un edificio pubblico[13]. Si conservano in esso i resti di due ambienti dipinti, assai diversi per caratteristiche stilistiche ed iconografiche, da collocare a mio parere nell'ambito del quarto stile, forse ancora in età-giulio claudia[14].

La prima stanza, di dimensioni ridotte, è dipinta in rosso morellone, e presenta una particolare decorazione a motivi ripetitivi con soggetti marini; all'interno di un reticolo quadrato formato da tralci vegetali si alternano stelle marine, granchi, polipi e coppie di pesci affrontati. Se le decorazioni di tipo ripetitivo, note a partire dal quarto stile, presentano molto di frequente un reticolo quadrato, originali e privi di confronti sono invece i motivi marini utilizzati a riempimento; alcuni elementi a soggetto marino dall'aspetto molto simile, che si ritrovano in un antico tessuto ellenistico a fondo pure rosso, rinvenuto a Noin Ula, in Mongolia, contribuiscono ad avvalorare l'ipotesi della derivazione delle pitture a motivi ripetitivi da decorazioni di tessuti[15]. Ad ulteriore sostegno il fatto che questa decorazione si ritrova anche su numerosi frammenti angolari: ció spinge a supporre che essa ricoprisse, come un tappeto, gli stipiti di porte e finestre e, probabilmente, anche i soffitti.

Del tutto differenti le pitture che decorano il corridoio, suddiviso da candelabri alternati a palme stilizzate in riquadri privi di prospettiva, al centro dei quali si trovano piccoli quadretti a carattere mitologico: uno schema decorativo molto diffuso e quasi "canonico" nell'ambito delle pitture di terzo e soprattutto di quarto stile. I quadretti sono corredati da versi greci graffiti in un'epoca successiva a commento dei soggetti rappresentati[16].

Solo due dei quadretti sono oggi conservati. Nel primo è rappresentato, in maniera assai stilizzata, il carro apollineo con lira, faretra e betilo. L'immagine è completamente priva di profondità: manca lo sfondo, costituito dallo stesso giallo ocra del resto della parete, mentre il suolo su cui camminano i grifi è rappresentato da una semplice fascia orizzontale color verde scuro. Il carro ed i grifi risultano inoltre troppo piccoli rispetto allo spazio del riquadro, che resta vuoto nella parte superiore.

Nel secondo quadretto (Abb. 5) compaiono invece Polifemo e Galatea; la rappresentazione del mito – assai comune nei contesti pittorici di terzo e quarto stile – è tuttavia così particolare che solo grazie al graffito greco inciso al di sotto di essa è stato possibile identificarne il soggetto. Su di uno sfondo dipinto con tratti approssimativi e stilizzati, a rappresentare il mare ed il paesaggio roccioso, i due personaggi sono infatti resi con i soli volti: un procedimento di cui non sembrano esistere altri esempi in pittura, ma che è assai fre-

[12] Mols – Moormann 2008, 79 f. Un ancor più deciso rialzamento della datazione delle pitture della Farnesina, che sarebbero da collocare negli anni 30 del I secolo a.C., se non qualche anno prima è stato recentemente proposto da La Rocca 2008, 241. Esso si basa sulla revisione della cronologia della Casa di Augusto, le pitture della quale sarebbero da attribuire ad una prima fase anteriore ai lavori del 36 a.C. Le motivazioni strutturali alla base di questa revisione, sulla quale si confronti Iacopi 2006, anche se basate su indizi importanti e da non trascurare, sono tuttavia ancora tutte da dimostrare.

[13] Cfr. Boldrighini 2008, 127–129.

[14] La collocazione cronologica delle pitture della "Casa di Properzio" è stata molto varia: considerate in un primo tempo di epoca augustea, esse furono in seguito ascritte al quarto stile, poi al tardo terzo stile, ed infine da M. R. Wòjcik addirittura ad età tardo-antonina o severiana. A mio avviso, una collocazione della decorazione pittorica intorno al terzo venticinquennio del primo secolo d.C., forse ancora a ridosso della metà del secolo, è quella che meglio si accorderebbe con gli altri elementi decorativi del complesso antico (in particolare con il pavimento in *sectile* conservato nell'ambiente B), ed appare avvalorata da numerosi confronti. La semplicità e la "schematizzazione" rilevate dalla M. R. Wòjcik mi sembra siano da attribuire più all'ambito "periferico" ed alle maestranze locali che eseguirono l'opera che non ad una posteriorità cronologica rispetto ai modelli cui le pitture si ispiravano.

[15] Cfr. Boldrighini 2007, 360. Sulle origini delle pitture a motivi ripetitivi cfr. Laken 2001.

[16] Sui graffiti della *Domus Musae* e sulla loro interpretazione si confronti la bibliografia citata in Boldrighini 2007, cui va aggiunto, da ultimo, Bulloch 2006.

quente su *oscilla* e su *pinakes* marmorei, spesso posti a decorazione di edifici privati e pubblici[17]. Particolarmente stringente il confronto con un *pinax* conservato a Roma, a Palazzo Massimo, proveniente dall'area del teatro di Nemi, e databile in età tardo-claudia o neroniana[18]: in esso è rappresentato un personaggio barbato, identificabile come Polifemo per il terzo occhio inciso al centro della fronte; al di sotto del volto, una *syrinx*. Sulla destra del riquadro, sempre poggiato su una roccia, un volto di donna con i capelli scompartiti in due bande, trattenuti da una benda sulla nuca. Le onde marine ed il delfino al di sotto del volto spingono a riconoscervi Galatea. Simili nel soggetto a quello di Nemi sono un *pinax* del Museo di Copenhagen ed un secondo, molto frammentario, al Museo di Dresda[19].

Le analogie tra il quadretto della *Domus Musae* con i *pinakes* raffiguranti Polifemo e *Galatea* rendono certa, a mio avviso, la dipendenza del pittore, certamente di origine locale, dagli schemi iconografici di questi ultimi. E' possibile che il decoratore del corridoio abbia voluto imitare le serie di quadretti in marmo che spesso si allineavano lungo le pareti dei peristili e nei *viridaria* delle case, o nei corridoi dei teatri; la presenza della nicchia con fiori ed uccelli[20] potrebbe in effetti far pensare che il corridoio della "Casa di Properzio" sia stato decorato ad imitazione di un *viridarium*; lo stesso motivo dei grifi si trova, per quanto non di frequente- anche su *pinakes*[21]. E' difficile, tuttavia, che tutti i quadretti del corridoio, i graffiti al di sotto dei quali fanno riferimento ad una grande quantità e varietà di miti, fossero strutturati ad imitazione di *pinakes*, le cui decorazioni generalmente si limitano, oltre alle maschere ed ai soggetti teatrali, ad un repertorio assai ristretto[22]. Più probabile, credo, che l'imitazione dei *pinakes* abbia riguardato uno o pochi quadretti, per i quali il decoratore mancava di cartoni o di fonti di ispirazione alternative.

Ugualmente lontana dagli schemi pittorici più noti a Roma e a Pompei è la pittura della piccola nicchia al centro del corridoio (Abb. 6); qui, sul fondo bianco uniforme della parete sono dipinti senz'ordine uccelli in volo e piccoli rami sparsi, alternati a fiori rossi di diverso tipo ed a curiosi cuoricini pure rossi. In basso, lungo la linea di demarcazione della zoccolatura, poggiano altri animali, tra cui si distinguono un grillo ed una piccola anatra.

Nonostante le indiscutibili differenze, la pittura deriva quasi certamente dalle più naturalistiche pitture di giardino diffuse a Roma e a Pompei tra il terzo ed il quarto stile[23]; prova ne è, tra l'altro, la decorazione della zoccolatura a fondo nero, sulla quale si distingue nettamente, benché molto stilizzata, una staccionata di vimini che ricorda da vicino, ad esempio, quella del cubicolo nero della casa del Frutteto a Pompei[24]. Del resto, come si è spesso ribadito[25], anche le rappresentazioni di giardino più curate e ricche di particolari naturalistici non sono in realtà affatto realistiche, ma mirano ad ottenere un effetto illusionistico, suggerendo la presenza di uno spazio aperto laddove è, invece, una solida parete.

Nell'esecuzione del pittore locale, tuttavia, invece dell'imitazione, per quanto artificiosa, di un paesaggio reale, prevalgono nettamente il gusto per la giustapposizione paratattica degli elementi, la volontà di riempire sistematicamente ogni spazio e l'attenzione per gli elementi minuti, che danno allo spettatore l'impressione di stare osservando una colorata carta da parati.

Il breve quadro qui presentato sui cicli pittorici di Assisi romana ci permette di avanzare alcune osservazioni di carattere più generale sulla diffusione degli schemi pittorici e sulla loro ricezione negli ambienti più periferici. Nel caso di Assisi si può infatti osservare chiaramente come, mentre in epoca augustea gli schemi pittorici elaborati nei centri del potere vengono riprodotti con precisione e senza alterazioni, probabilmente ad opera di pittori "urbani", negli anni successivi questa sorta di *koiné* pittorica sembra venire meno per

[17] Per la distinzione tra *oscilla* (rilievi sospesi, più spesso di forma tondeggiante) e *pinakes* (quasi sempre rettangolari, e generalmente poggiati su pilastrini), e per loro funzione si confrontino da ultimo Bacchetta 2006; Cain 1988. Sull'argomento si vedano anche Pailler 1971; Dwyer 1981, 255–257; Pailler 1982.

[18] Inv. SA RM 112157; Cain 1988, 135–135 fig. 28. Dall'area del teatro di Nemi proviene anche un secondo *pinax* (inv. SA RM n. 112156).

[19] Pailler 1971, 133–135.

[20] Cfr. *infra*.

[21] Pailler 1982, 746.

[22] Pailler 1982, 745–747; Cain 1988, 109–111.

[23] Sulle pitture di giardino si veda, tra gli altri, Settis 2002 con la bibliografia ivi citata.

[24] PPM II, 1990, 117–134 fig. 143–169; Moorman 1995a, 218 f.

[25] Settis 2002, 23–25.

lasciare spazio a più libere rielaborazioni di pittori locali. Questo sembra essere in particolare il caso delle pitture della "Casa di Properzio" in cui, nella riproduzione degli schemi più tipici della pittura pompeiana di quarto stile, si inseriscono curiose ed ingenue "varianti" locali che non sembrano trovare confronti altrove.

Bibliographie

Asdrubali Pentiti *et al.* 2007 G. Asdrubali Pentiti – M. C. Spadoni – E. Zuddas, Asisium, Supplementa Italica 23, 2007, 221–433.

Bacchetta 2006 A. Bacchetta, Oscilla. Rilievi sospesi di età romana (Milano 2006).

Boldrighini 2007 F. Boldrighini, La Casa di Properzio ad Assisi. Schemi pittorici di quarto stile nell'Umbria romana, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulaciòn de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX congreso international de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 359–363.

Boldrighini 2008 F. Boldrighini, Assisi. La domus Musae ed il teatro dei Properzi, ArchCl 59 N. S. 9, 2008, 113–132.

Bulloch 2006 A. Bulloch, Iamus and Narcissus in the Domus Musae, ZPE 156, 2006, 135–140.

Cain 1988 H. U. Cain, Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs, BJb 88, 1988, 107–222.

Cante *et al.* 2003 M. Cante – D. Manconi – N. M. Gammino – L. Saguì, La casa Romana di Spoleto. Guida breve (Spoleto 2003).

Cenciaioli 2001 L. Cenciaioli, Resti di una domus romana con mosaici ed affreschi, in: A. Paribeni (a cura di), Atti del VII colloquio dell'AISCOM, Pompei 22–25 marzo 2000 (Ravenna 2001) 277–292.

Coarelli 1991 F. Coarelli, Assisi repubblicana. Riflessioni su un caso di autoromanizzazione, Atti dell'Accademia Properziana del Subasio, VI n. 19 (Assisi 1991) 5–22.

Dwyer 1981 E. Dwyer, Pompeian oscilla collections, RM 88, 1981, 247–306.

Iacopi – Tedone 2006 I. Iacopi – G. Tedone, Biblioteca e porticus ad Apollinis, RM 112, 2006, 351–377.

La Rocca 2008 E. La Rocca, Gli affreschi della casa di Augusto e della Villa della Farnesina. Una revisione cronologica, in: E. La Rocca – P. Leòn – C. Parisi Presicce (ed.), Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich (Roma 2008) 223–242.

Laken 2001 L. Laken, Wallpaper patterns in Pompeii and the campanian region. Towards a fifth pompeian style?, in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IVe siécle av. J. C. – IVe siécle apr. J. C., Actes du VII colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, St. Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 295–300.

Manca 2005 M. L. Manca, Abitare a colori. Le domus romane di Assisi (Perugia) 2005.

Manca 2005a M. L. Manca, Resti di una domus romana rinvenuti in Assisi, all'interno di Palazzo Giampè, in: Morandini – Rossi 2005, 177–186.

Manconi 2005 D. Manconi, La casa romana di Spoleto, in: Morandini – Rossi 2005, 197–204.

Matteini Chiari 2005 M. Matteini Chiari (ed.), Raccolte comunali di Assisi. Materiali archeologici, iscrizioni, sculture, pitture, elementi architettonici (Perugia 2005).

Mols – Moormann 2008 S. T. A. M. Mols – E. M. Moormann, La villa della Farnesina. Le pitture (Milano 2008).

Moorman 1995 E. M. Moormann, Giardini ed altre pitture nella Casa del Frutteto e nella Casa del Bracciale d'oro a Pompei, MededRom 54, 1995, 214–228.

Morandini – Rossi 2005 F. Morandini – F. Rossi (ed.), Domus romane. Dallo scavo alla valorizzazione, Atti del convegno di studi "Scavo, conservazione e muesalizzazione di una domus di età imperiale", Santa Giulia, Museo della città, Brescia 3–5 Aprile 2003 (Milano 2005).

Pailler 1971 J. M. Pailler, Attis, Polyphème et le thiase bachique. Quelques représentations méconnues, MEFRA, 83, 1971, 127–139.

Pailler 1982 J. M. Pailler, Les oscilla retrouvés. Du recueil de documents à une théorie d'ensemble, MEFRA 94, 1982, 743–822.

PPM I–IX AA. VV., Pompei, Pitture e Mosaici. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. I–IX, 1990–1999.

Sciamanna 2008 E. Sciamanna, Asisium. Percorsi archeologici nel più importante municipio a nord di Roma (Assisi 2008).

Settis 2002 S. Settis, Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino (Milano 2002).

Sisani 2007 S. Sisani, Fenomenologia della conquista. La romanizzazione dell'Umbria tra il IV sec. a.C. e la guerra sociale (Roma 2007).

Abbildungen

Abb. 1: Frammenti di pittura con paesaggio sacrale da Casa Rocchi (da Matteini Chiari 2005)
Abb. 2: Frammento con raffigurazione di Perseo da Casa Rocchi (da Sciamanna 2008)
Abb. 3: *Domus* sotto Palazzo Giampè, triclinio (da Manca 2005)
Abb. 4: *Domus* sotto Palazzo Giampè, *cubiculum*, particolare (da Manca 2005)
Abb. 5: "Casa di Properzio", corridoio, quadretto con Polifemo e Galatea (da Manca 2005)
Abb. 6: "Casa di Properzio", nicchia con fiori ed uccelli (da Manca 2005)

Francesca Boldrighini
Via Valle Scrivia 14
I – 00141 Roma

Francisco J. Heras Mora – Alicia Fernández Díaz –
Macarena Bustamante Álvarez

Decoración parietal de *Augusta Emerita*. Repertorio pictórico y contexto arqueológico a partir de las excavaciones de un vertedero del suburbio norte*

(Taf. CLIV–CLV, Abb. 1–6)

Abstract

L'étude montre un ensemble intéressant qui constitue un pourcentage représentatif des fragments d'enduit peint et corniches moulurées en stuc d'*Emerita Augusta*, trouvés au cours d'une intervention archéologique effectuée entre les années 2005 et 2007 dans le secteur nord de la ville. Ils ne répondent pas à une de ces grandes *domus* suburbaines, mais au matériel d'un déversoir énorme situé près des portes de la ville, et nourri pendant plus de cinq siècles. Les déchets domestiques et constructifs, les résidus organiques et céramiques sont mêlés aux terres et aux déchets résultant de la continuelle rénovation architectonique et ornementale. Des restes des briques des parois des maisons ou de leurs pavements s'ajoutent au du volume du déversoir avec d'importantes quantités de décoration marmoréenne et de stucs en relief et peint.

Tout cet apport se produit de manière continue, avec de ponctuels *hiatus*, en formant une vaste succession de niveaux accumulés. Il convient donc d'analyser tout ce matériel du point de vue chrono-stratigraphique, ce qui permet d'évaluer dans cette perspective l'évolution de la ville à travers ses résidus. Le déversoir excavé s'avère optimal pour ces objectifs, avec plus de 11 mètres de stratigraphie d'ordures durant cinq cents années de dépôts récurrents, depuis le I^er siècle d.C. jusqu'à une phase avancée du V^e siècle d.C.

I. Introducción

Los formidables restos arqueológicos de la ciudad romana de Mérida son conocidos desde hace ya varios siglos y su monumentalidad puesta de manifiesto con las excavaciones del teatro y anfiteatro romanos. Desde entonces se suceden los estudios acerca de su arquitectura civil, religiosa y funeraria, o los relacionados con su origen, morfología y evolución urbanística. De los programas decorativos que vestían sus construcciones, contamos con el importante estudio de conjunto de L. Abad titulado *La pintura mural romana en España*, de finales de los 70. A partir de aquí, sucesivos trabajos han mostrado la presencia de pintura mural en la edilicia privada a intramuros y extramuros de la ciudad pero sin poder establecer ningún tipo de relación entre ésta y la pública, o entre la decoración y la función de los espacios que la conforman[1].

Los estudios sobre pintura mural de la ciudad se han centrado principalmente en conjuntos *in situ*, lo que conlleva problemas de indeterminación cronológica al sufrir los espacios diferentes remodelaciones a lo largo del tiempo que no siempre se detectan en la pintura mural. A partir de este estudio procuraremos concretar aún más la cronología de las pinturas murales empleando el análisis del componente material de un enorme vertedero localizado a las afueras de la ciudad, junto a una de sus puertas, que ha proporcionado contex-

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación: *Carthago Noua* y su *territorium*: modelos de ocupación en el sureste de Iberia entre época tardorrepublicana y la Antigüedad Tardía (HAR2008-06115) del Ministerio de Ciencia e Innovación, que es subvencionado parcialmente con Fondos FEDER.

[1] Hernández Ramírez 2000, 41.

tos materiales – cerrados y estratificados – asociados a unos pocos pero importantes fragmentos pictóricos, en relieve y cornisas molduradas en estuco amortizados con ellos.

Los vertederos de las antiguas ciudades romanas son objeto de estudios urbanísticos a partir de su ubicación, pero también lo son de tipo histórico al denunciar etapas y acontecimientos que vivió la urbe a través de sus deposiciones. Además de ello, el análisis de los materiales que contienen, permite otras inferencias económicas, sociales y, sin lugar a dudas, también artísticas. Recogemos una representativa muestra de fragmentos con motivos y esquemas compositivos diversos[2], que tuvieron su origen en construcciones, remodeladas o demolidas en época romana altoimperial cuyos restos fueron arrojados al basurero más próximo imbricándose en su estratigrafía.

II. Contexto, estratigrafía y cronología

La ciudad se enclava junto a uno de los límites de la nueva provincia, a la orilla de uno de los vados que permite el río Guadiana y que posibilitaba el trazado de la conocida Vía de la Plata, un importante eje norte-sur en la fachada atlántica de la Península. Se erige en un importante nudo de comunicación en los itinerarios occidentales en época romana, que probablemente le valieron su rápida promoción como capital de la provincia, surgida al amparo de la estrategia política y territorial de Octavio en *Hispania*. Con las reformas administrativas que poco después de su ascenso habría diseñado el *Princeps*, la colonia tomaría un papel activo, colocándose a la cabeza de la *Lusitania*[3].

II.1. La intervención arqueológica

En el año 2005 comenzaba la excavación de un vasto solar del centro de la actual Mérida –calle Almendralejo nº 41–, que pronto se convertiría en referencia para el análisis urbanístico de los suburbios de la fase romana de la ciudad, al ofrecer interesantes resultados en los ámbitos de la arquitectura civil, industrial y doméstica, cultual y funeraria, aportando una densa secuencia estratigráfica de los 5 primeros siglos de la *Colonia Augusta Emerita*.

La lectura histórica del vertedero excavado nos muestra procesos de amortización de fases monumentales en la organización de los espacios suburbanos mediante rotundos aportes de basuras y escombros. Esto nos permitirá valorar comparativamente los tipos materiales presentes, su evolución morfológica o estadística[4] e incluso lecturas históricas a partir de la naturaleza o significación de los artefactos amortizados ahí[5]. Y es que la elección de este lugar para basurero estaba de algún modo justificada, además de por la topografía, también por la posición urbanística de este punto respecto de la planta de la ciudad romana (Abb. 1). Una visión somera de lo que pudo ser verdaderamente el plano del callejero, nos permite saber: primero, que nos hallamos en un lugar extramuros, contra la fachada norte de su perímetro amurallado, y en un tramo comprendido entre dos importantes accesos de la ciudad, desde *Caesaraugusta* y *Asturica*; y segundo, si volvemos la vista hacia el interior, encontramos a pocos metros los foros municipal y provincial, que denuncian la proximidad al centro neurálgico urbano desde el que es fácilmente accesible.

II.2. Estratigrafía y contexto cerámico

La evolución de la ciudad encuentra su trasunto en la dinámica de sus arrabales y, dentro de ellos, los vertederos son la huella en negativo de la economía, la cultura, la sociedad o su arquitectura. Las fases en que podemos agrupar o individualizar los escombros urbanos son también producto de los cambios en las tendencias decorativas en los edificios en el interior de las murallas. Esta idea nos va llevar a sobrepasar las

[2] Se han discriminado aquellos estratos más tardíos que podrían tener que ver con deposiciones secundarias.
[3] Fundada en el año 25 a.C., vivió una importante renovación urbana durante todo el siglo I d.C., con nuevos espacios y edificios públicos.
[4] Bustamante 2010.
[5] Heras – Peña 2011.

posibilidades del análisis iconográfico de los fragmentos amortizados para buscar en ellos indicio de los cambios que se están produciendo en la vida urbana de *Augusta Emerita*, máxime cuando analizados en su contexto material cobran especial interés cronológico (Abb. 2).

Los estratos que vamos a caracterizar corresponden en buena parte a las fases altoimperiales del vertedero (Abb. 3). Los más antiguos arrancan ya desde mediados del siglo I d.C., momento en el que se sacrifica el primer uso –funerario– de la zona para dar paso a metros de espesor de sedimentos de desecho. La U.E: 1423 arranca directamente de la superficie de uso de un sepulcro hallado en el cuadrante N, y su análisis permite fecharla en torno a los años 50–60 d.C., observando un predomino del taller aretino entre las formas itálicas aunque numéricamente las sigillatas gálicas son más abundantes[6].

Siguieron a aquel primer nivel de escombro, otros vertidos que vinieron a sedimentarse de forma horizontal en las últimas dos décadas del siglo I d.C. La nueva superficie permitiría la construcción de un nuevo camino imitando el trazado de las vías originales de los primeros años de la Colonia, pero hacia donde las pendientes eran mayores, se acumulaba la U.E: 1535, cargada de escombro constructivo y fragmentos cerámicos que nos permitió fecharla en la década del 80 d.C.[7]. Próximo a esta unidad, conservamos un manifiesto ejemplo de las posibilidades que ofrece el análisis integrado de su contenido y que rebasa lo estilístico y cronológico convirtiéndose en auténtico documento histórico. Se trata del conjunto de las U.E: 1537 y 1542, compuesto por fragmentos escultóricos en mármol[8].

Los caminos trazados sobre la regularidad topográfica permitían que aquellos niveles fueran perforados para reparar las cloacas que, una vez reparadas, se volvieron a colmatar. En esa labor se escogerá un particular relleno de material con fragmentos de enlucido pintado y cornisas molduradas en estuco. La U.E: 1342 se compone de material escogido como restos de cal, e incluye además fragmentos cerámicos que nos permiten una buena aproximación cronológica, semejante a las U.E: 1319/1320 de escombro constructivo. La significativa abundancia de restos materiales, numismáticos y cerámicos, permite una interesante precisión cronológica que, fechándose muy a comienzos del siglo II d.C.[9], nos habla de la velocidad con que se modifica la topografía del vertedero y explica en parte el dinamismo económico y la evolución constructiva al interior de la ciudad.

III. Análisis del conjunto pictórico

El estudio que acometemos pretende aunar las posibilidades del análisis estilístico y su vertiente cronológica a partir del contexto estratigráfico en que se insertan los fragmentos decorativos. Conscientes de que de esta forma no se logra una fecha precisa para la ejecución de los programas pictóricos, sí es cierto que nos aportan un seguro momento *ante quem*. Por otro lado, las reformas o sustituciones de dichos programas en las casas emeritenses, pudieran ser el trasunto de significativos cambios en los gustos estilísticos dentro de la colonia. En este sentido, la mayor parte de los restos de pintura mural recuperada del vertedero corresponden a modas decorativas claramente definidas, desarrolladas a lo largo del siglo I d.C., especialmente a los denominados como III y IV Estilos Pompeyanos, y entre mediados del siglo I y época adrianea al IV Estilo Provincial. Aunque desconocemos si en realidad estos fragmentos pertenecen al ornato de edificios públicos o privados, lo que sí es seguro es que participan de las características de estas modas e intentaremos insertarlos en el conjunto pictórico de la ciudad.

[6] Entre las piezas localizadas, destacamos T.S. Itálica formas Consp. 18.2. o 22, algunas selladas por los alfareros *Crestus* in p.p. (OCK 698, n. 58), *Rasinus* (OCK 1623, n. 60), *Memmius* (OCK 1138, n. 29) o *Zoilus* (OCK 2544, n. 29). Recordemos que, frente al auge inicial de los productos itálicos, las piezas gálicas aumentan en número en época de Tiberio, cuyo predominio muestra una cronología *post quem* para el contexto (apuntamos un referente numismático: un sestercio de Claudio y un As de Augusto).

[7] Piezas bracarenses, lucernas tipo Dr. 11, Dr. 3, mineras, Dr. 17 o 18, paredes finas Mayet LI y elementos vítreos tipo De Tommaso 42. La T.S. Sudgálica parece haber quedado en un segundo plano, alcanzando el predomino las formas hispánicas de clara imitación gala, más concretamente de los servicios flavios.

[8] Presentan toneladas de decoración arquitectónica en mármol, estuco y escultura de bulto redondo, procedentes quizás de la remodelación de edificios monumentales del interior de la ciudad, cuya cronología *ante quem* nos la aportan las T.S.A Clara A tipos Hayes 3 y 8, o las formas 37 en T.S. Hispánica características de los primeros años de los Antoninos.

[9] Advertimos la existencia de cerámica vidriada bracarense, también imitación de paredes finas locales de una forma 27 y terracotas con un interesante togado.

III.1. La pintura correspondiente al III Estilo Pompeyano

El III estilo comienza aproximadamente con el reinado de Augusto (30/20–15 a.C.)[10]; denominado como estilo de candelabros, se caracteriza por un gran rigor organizativo de toda la decoración de la pared y porque renuncia a la composición escenográfica y arquitectónica del anterior en pro de unas paredes de fondo monocromo y uniforme, sin profundidad o privadas de perspectiva, decoradas con grandes cuadros de tema mitológico-paisajista y motivos vegetales, candelabros y figuras femeninas con carácter miniaturista[11]. Es importante destacar también la elegancia caligráfica de los elementos decorativos así como la brillante policromía con una elección de colores que coincide con los gustos impuestos desde el período augusteo: negro, rojo cinabrio, púrpura y blanco. En la II fase del III Estilo –época julio-claudia–, aumenta el gusto por una ornamentación cada vez más sobrecargada, continúa el recurso a asociaciones cromáticas vivaces añadiendo fondos amarillos, azul egipcio y verde celidonia, y finalmente, entre los años 41–54 d.C. –época claudia–, hay una tendencia a la creación de perspectivas arquitectónicas ficticias en la zona superior de la pared.

El conjunto de fragmentos pictóricos de las U.E: 1537 y 1423 podrían incluirse en este estilo, al compartir el esquema y motivos decorativos de edificios que se incluyen en el mismo como puede ser la pared sur del *triclinium* 4 de la *Villa Rustica* de Gragnano datado entre el 35–45 d.C.[12]. Asimismo, algunos de la U.E: 1342, muestran particularidades que hacen pensar en un III Estilo avanzado –probablemente fase II–, como son las guirnaldas diagonales filiformes en los campos laterales[13] y las bandas ornamentales verticales que dividen los campos laterales, afines a algunas pinturas de la Casa de *M. Lucretius Fronto* (V 4, 11) y de la Villa *in contrada* Pisanella[14].

La presencia de algunos fragmentos de la U.E: 1537 de fuerte vinculación egipcia –representación de flores de loto sobre una predella– (Abb. 4.1.), muy similares a los del *triclinium* invernal de la Casa de *M. Lucretius Fronto*[15], de la Casa del Frutteto (I 9, 5), del *triclinium* 11 y *oecus* "d" de la Casa di *Trebius Valens* (III 2, 1)[16] o incluso de conjuntos provinciales –cripta del teatro, termas y Ninfeo de *Bilbilis*[17] –, nos hace proponer la ejecución de estas pinturas en la fase IIb del III Estilo –35–45 d.C.[18].

En la U.E: 1423, cuyo *terminus ante quem* se sitúa entre el 50 y 60 d.C., sobre un fondo negro nos encontramos varios motivos decorativos tratados de forma minuciosa, casi caligráfica, y cuyo tamaño posibilita únicamente una descripción parcial: panel negro coronado por un friso arquitectónico a modo de imitación de uno real, metopado el primero (Abb. 4.2) y con capullos de flores de loto sobre una vasija metálica –tal vez una crátera– el segundo (Abb. 4.3), parte del cuerpo de un personaje semidesnudo (Abb. 4.4), motivos cordiformes o en "V" (Abb. 4.5), elementos vegetales (Abb. 4.6), imitación de una cornisa moldurada (Abb. 4.7)[19] y parte de una cornucopia de vidrio suspendida mediante cintas de tonalidad amarillenta (Abb. 4.8), motivos todos ellos correspondientes al III Estilo[20].

El análisis de los fragmentos recuperados en estas unidades muestra la presencia de una gran cantidad de elementos decorativos sobre paneles de fondo monocromo negro, lo que nos hace suponer que pudieran per-

[10] En Mérida, no obstante, no contamos con ejemplos tan precoces sino más bien de un momento avanzado, tal vez del período comprendido entre el 30 y 45 d.C.

[11] Pappalardo 1993, 249–258.

[12] Miniero 1989 78 f. fig. 42.

[13] Bastet – De Vos 1979.

[14] *Ibid*., tav. 27, 50. 33, 60.

[15] Pappalardo 2009, 148.

[16] Riemenschneider 1986, 80.

[17] Guiral – Martín 1996, 71 fig. 17, 35. 191.

[18] El motivo de la flor de loto aparece ya en la fase Ic del III Estilo, pero unido a otros elementos se constata desde la fase IIb. Éste, al igual que otros motivos egipcios fue prohibido por Augusto y posteriormente retomado a partir de Calígula, así que sin olvidar que tiene sus orígenes en el III Estilo, lo encontramos también en el IV Estilo (*vid*., Riemenscheneider 1986, 143–145. 159 f.), momento en el que, junto a la flor de loto, se introduce la palmeta.

[19] Si los motivos cordiformes quedan limitados al III Estilo y la imitación de una cornisa moldurada es muy es retomada también en dicho estilo con una nueva colocación entre el zócalo y la zona media, podemos tener la seguridad de encontrarnos ante elementos distintivos de la última fase del III Estilo (*vid*., Mostalac 1999, 178 fig. 3; Guiral – Zarzalejos 2006, 40–47).

[20] Barbet 1985, 104–106.

tenecer al grupo de estancias monocromas propias de este estilo[21]. Si bien es cierto que la pintura antigua gustaba de la policromía, hubo cierta predilección por la representación de fondos monocromos[22]. El uso de un solo color se articula en dos tipos diversos: el de ambientes monocromos donde zócalo, parte media y alta están realizados en el mismo color, y el de aquellos con color dominante, que presentan el zócalo de un color y la parte media y alta de otro. En nuestro caso, el hallazgo de los fragmentos en un vertedero y el número reducido de fragmentos, nos impide saber a qué tipo nos enfrentamos, pero gracias a la pintura pompeyana, especialmente la de ambientes domésticos, se pueden observar otras valoraciones de tipo funcional y cronológico que podríamos hacer también nuestras: en la mayoría de los casos las estancias que decoran no se localizan en el eje principal de la casa y prevalecen las de monocromía negra, una monocromía que se inicia en el II Estilo final, se extiende en el III Estilo con más de la mitad de la totalidad del conjunto, y continúa en menor número en el IV Estilo. En cuanto a esto último, la cronología de la mayor parte de ellos también se corresponde con la fase IIb del III Estilo, es decir, 35–45 d.C.[23].

III.2. La decoración pictórica y en estuco correspondiente al IV Estilo Pompeyano y al IV Estilo Provincial

El IV Estilo denominado como del ilusionismo arquitectónico comienza a partir de época neroniana (54–68 d.C.)[24]. Con un sentido ecléctico, recoge composiciones y motivos provenientes de los dos estilos anteriores combinados en forma y colores novedosos.

Del III Estilo hereda la división de una zona media con paneles anchos que alternan con estrechos, sin embargo, destaca su desarrollo escenográfico con la representación de una arquitectura de finas construcciones que pierden su función de sustentación adquiriendo un carácter fantástico e ilusionista[25]. En nuestro caso, lo fragmentario de los restos pictóricos nos impide observar todas estas características, sin embargo contamos con una pequeña representación de uno de los elementos que va a caracterizar al mismo y que coexiste con los demás, el de las orlas caladas que ya aparecían a finales del período anterior con una muy cuidada ejecución pero que se generalizan a partir del siguiente[26].

Finalmente, la desaparición de la ciudad de Pompeya en el 79 d.C. tras la erupción del Vesubio, hace que no podamos utilizar la denominación de Estilo Pompeyano para aquella pintura realizada con posterioridad a esta fecha, de manera que se opta por denominarla como el IV Estilo Provincial[27], continuidad de la pintura de época flavia[28]. Éste muestra preferencia por esquemas planos de comienzos del siglo y huye del ilusionismo del IV Estilo, predominando una alternancia de los paneles estrechos y anchos del III Estilo. A esta nueva moda corresponde el fragmento con la representación de una figura masculina semidesnuda y portando una lanza –tal vez una divinidad–, que parece servir de remate de un candelabro (Abb. 5.6).

III.2.1. Pintura mural

En la U.E: 1342 conservamos motivos decorativos que parecen mostrar el momento de transición entre el III y IV Estilos: algunos recuerdan al III Estilo pero otros, probablemente correspondientes a unos candelabros vegetales de la zona media de la pared (Abb. 5.1), son de gran parecido a pinturas del IV como las de la

[21] Este término ha sido tratado ampliamente en la historiografía sobre pintura mural, destacando aquellos trabajos donde se han diferenciando las distintas acepciones del mismo (*vid*., Santoro 2007, 155 f.).

[22] Santoro 2007, 153.

[23] *Ibid*., tabla sinóptica; *vid*., las obras de Ling 1991, 56. 60–62; Bastet – De Vos 1979, 64. 70 f. 73–75. 86 f. tav. 39; Barbet 1985, 111. 138 f.

[24] Tradicionalmente se ha propuesto su subdivisión en dos fases –neroniana y vespasiana–, con sus propias diferencias estilísticas, siendo la *Domus Aurea* la que ofrece más claramente la transformación de los sistemas decorativos definidos gracias a la gran cantidad y variedad de sistemas ornamentales que posee.

[25] Cerulli Irelli 1993, 259–265.

[26] Barbet 1981, 917–998. En la actualidad, se debate sobre la posible existencia de evidencias válidas de distinción entre las decoraciones del IV Estilo ejecutadas antes y después del 62 d.C. En Pompeya pertenecen a este estilo las *domus* que se restauran tras el terremoto del 62 d.C., pero ello no quiere decir que éste hubiese empezado algunos años antes.

[27] Barbet 2008, 188 f.

[28] Véase una síntesis historiográfica sobre este estilo en Guiral – Martín 1996, 434–443.

Casa dei *Vettii* y pared sur del *oecus* 12 de la Casa de Fabio Rufo[29]. De esta misma U.E., y sobre fondo negro, conservamos varios fragmentos: uno con la representación de tres patas acabadas en garras de león de una mesita de bronce dorado (Abb. 5.2), un tipo de mobiliario muy común en los cuadros con escenas de banquete ubicados en la zona media de la pared como lo demuestran el *cubiculum* "z" de la Casa IX 1.22 de Pompeya[30], así como el *triclinium* de la Casa dei *Casti Amanti* en la misma ciudad[31]; y otro con la representación de un pez realizado con una técnica muy similar a la utilizada en la ejecución de los peces de las termas situadas al SE de la Casa del Mitreo de esta misma ciudad [32] y que podría corresponder al grupo de cuerpo alargado, con una aleta dorsal que recorre el lomo y se hace más elevada en su parte media y detrás de la cabeza (Abb. 5.3). Se trata de un tipo de decoración muy antiguo y abundante tanto en mosaico como en pintura, como observamos en grandes superficies parietales y en bóvedas de época de Vespasiano en Pompeya[33] y Herculano[34], o de época de Adriano en Roma[35]; no obstante, la mayoría de las conservadas con esta decoración son de la 2ª mitad del siglo II y comienzos del siglo III d.C.[36].

Los pintores de Mérida también mostraron una gran maestría a la hora de ejecutar las orlas caladas que adornan los paneles planos de la pared (Abb. 5.4). Las correspondientes a la U.E: 1535 no presentan ningún paralelo con el resto de las conocidas en la ciudad, sin embargo pueden ponerse en relación con las halladas en otros lugares del Imperio. La primera se corresponde con el grupo XIII, tipo 170b denominado como de motivos cordiformes cabeza abajo sin alternancia, del que encontramos paralelos en la habitación "a" de la Casa del Relieve de Telefo[37], en la excavación de Piazza Fontana en Milán[38] o en un fragmento proveniente de la *domus* di *Alba Docilia* en Liguria[39], estos últimos correspondientes a la fase de transición entre el III y IV Estilo; no obstante, también encuentra afinidad en otro ejemplo del IV Estilo inicial de la villa marítima neroniana de Torre del Greco[40]. La segunda de las orlas podría corresponderse con la figura 6c de U. Riemenschneider[41] que también hallamos en la casa I 10, 11 o en la Casa dei *Casti Amanti* situada en la vía de la Abundancia. La última, con motivos alternos de palmetas y flores de loto, probablemente provenga de su imitación en las cornisas molduradas en estuco. La confirmación de la pertenencia de todas ellas al IV Estilo, nos la ofrece otra hallada en la U.E: 1319, compuesta entre otros materiales por T.S. Hispánica, T.S. Sudgálica (sello *Martialis*) y un As de Trajano que nos ofrece un *terminus ante quem* de principios del siglo II d.C. En este caso, se trata de un ejemplar más sencillo, semejante al hallado en un zócalo de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya o en el sector Ci 25 de Clos de la Lombarde en Narbona[42].

Junto a las tres primeras orlas caladas conservamos un fragmento de pintura mural destacable por su excepcionalidad. Se trata de un fragmento de enlucido pintado de color amarillo sobre el que se graba –con punzón– una figura humana. De ésta conservamos el busto de frente de un personaje masculino de mediana edad del que se reconocen perfectamente rasgos faciales, peinado y vestido (Abb. 5.5), posibilitando apreciar el estilo iconográfico. Sus ojos grandes, nariz, orejas, boca y arrugas del rostro apenas están esbozados, y su cabello liso, finamente inciso y peinado hacia adelante, podría responder a la moda romana anterior a los primeros antoninos; pero si tenemos en cuenta el *terminus ante quem* de la U.E: –80 y 100 d.C.–, podemos concretar aún más su cronología entre el IV Estilo y época trajanea. Aunque el personaje se realiza mediante

29 AA.VV. 1981, 28 fig. 10.
30 PPM VI, 739. 840 fig. 3. 207.
31 Tamm 2007, 91–95.
32 Abad Casal 1982, vol. I, 65. vol. II, 373.
33 El del *viridarium* de la Casa del Centenario.
34 El del *frigidarium* de las termas del Foro.
35 De la casa junto al puerto fluvial de Pietra Papa (*vid*., Donati 1998, 160 fig. 52).
36 En el caso particular de las termas junto a la casa del Mitreo, los pavimentos de sus estancias se fechan en época severiana, pero el material cerámico asociado no supera la datación de principios del siglo II d.C., por lo que esto y la existencia de mosaicos marinos en la península desde época julio-claudia conduce a pensar que esta representación debió ejecutarse entre mediados y finales del siglo I d.C.
37 Barbet 1981, 994–997 fig. 36b.
38 Ceresa – Pagani 2010, 423 tav. 40, 3.
39 Bulgarelli 1996, 52 f.
40 Pagano 1997, fig. 138–140; el contexto cerámico asociado a esta unidad confirma una cronología anterior al 80/100 d.C.
41 Riemenschneider 1986, 110.
42 Barbet 2008, fig. 281b.

la técnica del *graffiti* y con trazo marcado por rectificaciones en el contorno del rostro, delata unas manos con experiencia y un deseo de perfección, lo que nos lleva a indicar algunas hipótesis en cuanto a su función: la primera, por la pericia con que se realiza, podría indicar que se trata de un esbozo o estudio preparatorio para una obra definitiva; y la segunda, la representación de un simple *graffiti*, uno de los tantos representados que formaban parte de la pintura de género popular[43]. Desconocemos si la figura estaría completa, pero su representación de frente y no de perfil como la mayoría de las caricaturas, hace pensar que se trata de un retrato y no una sátira con carácter difamatorio[44]. Asimismo, no debe ser la representación de un individuo cualquiera, sino la efigie de un personaje ilustre; en este sentido la forma de uno de sus ojos podría hacer pensar en un gladiador participante en los juegos de anfiteatro, figura que aparece abundantemente representada en pintura a partir de época imperial[45].

III.2.2. Cornisas molduradas en estuco[46]

A este conjunto corresponde un gran número de cornisas molduradas en estuco halladas en las U.E: 1319, 1320 y 1342, la mayor parte decoradas y caracterizadas por un óptimo estado de conservación, riqueza de repertorio y refinada técnica de decoración. En nuestro caso, al no tratarse de molduras simples sino decoradas[47] se, debió utilizar un molde de forma rectangular como observamos en el ejemplar con representación de dos delfines y el elemento que los separa (Abb. 6.1)[48], un tipo de decoración que se integra en el grupo XVII de U. Riemenschneider, que fecha su comienzo en época de Vespasiano, conociendo un gran desarrollo en las provincias donde se mantiene hasta el siglo IV[49]. En nuestro caso, los animales representados son delfines simétricos y afrontados, cuya presencia no nos ofrece una datación concreta puesto que los hallamos en la misma ubicación de la pared en diferentes ejemplos fechados entre los siglos I y II d.C.[50]. En *Hispania*, conservamos un fragmento con dos delfines que flanquean una crátera en las termas de *Bilbilis* de la segunda mitad del siglo I d.C.[51] y en la habitación 2 de la casa de *G. Iulius Silvanus* en *Segobriga* (Saelices, Cuenca) de finales del siglo II d.C.[52].

Asimismo, la utilización de la técnica del moldeado a presión sobre el enlucido fresco conlleva que los motivos decorativos estén limitados por un rectángulo horizontal[53], aspectos técnicos que, en nuestro caso son difíciles de visualizar debido principalmente a que pocos de ellos superan los 10 cm de longitud; no obstante, observamos cómo en el friso del personaje barbado intercalado con el friso de flores de loto y palmetas (Abb. 6.2), aprovechan uno de los dos pétalos simétricos de la flor de loto para delimitar el extremo derecho del molde de aproximadamente 15 cm de longitud. Asimismo, para la decoración de cabezas u ornamentos arquitectónicos como los capiteles que aparecen en las U.E: 1319 y 1320 respectivamente (Abb. 6.3), se utiliza la técnica del modelado con la espátula y con la mano, que aunque mucho más raro, también está pre-

---

[43] Los romanos realizaban abundantes *graffiti* en el interior y exterior de los edificios públicos y privados, todos ellos manifestaciones espontáneas de la sociedad romana.

[44] Barbet – Fuchs 2008, 45.

[45] Actualmente se conservan más de 300 *graffiti* haciendo referencia a estos juegos; *ibid*., 65–83.

[46] El estuco es particularmente frecuente en las salas termales, y en época altoimperial encontramos numerosos ejemplos en las ciudades de Roma, Pompeya y Herculano (*vid.* Frizot 1977, 28). A partir del siglo I a.C., el emplazamiento privilegiado del estuco es el techo y también las zonas altas de la pared, correspondiendo a esta última zona la ubicación de las cornisas molduradas en estuco (*vid*., Blanc 1995, 11).

[47] No consisten en una simple moldura sino que portan motivos frecuentes como ovas y lanzas, denticulados, formas acorazonadas, palmetas y flores de loto, animales afrontados, cabezas y hojas de acanto, lo que requiere una ejecución con herramientas específicas (*vid.* Blanc 1983).

[48] La mayor parte de las cornisas en estuco están hechas por moldeado (*vid*., Frizot 1977, 50–54; Barbet – Allag, 2000, 38 f. fig. 38a; Barbet 2008, 31 f.).

[49] Frizot 1977; Riemenschneider 1986, fig. 241u; Blanc 1995, 29.

[50] Casa dei *Cervi* (IV, 21) del siglo I d.C., en Alesia (Frizot 1977, nº 124. 126), en *Aquincum* (*ibid*., nº 328) y en la habitación IIIK de la casa III de Clos de La Lombarde del siglo II d.C. (Sabrié 2002, 35).

[51] Guiral – Martín 1996, nº 355.

[52] Cebrián – Fernández 2004, 144 f. lám. 12.

[53] Frizot 1977, 73 f.; Blanc 1995, 12.

sente en esta ciudad[54]. La pintura que decora estas cornisas también se observa en dos fragmentos correspondientes a diferentes unidades estratigráficas que parecen ser del mismo conjunto. Se trata de un fragmento de la U.E: 1262 anterior al siglo III d.C., y otro de la U.E. 1319 cuyo *terminus ante quem* es de principios del siglo II d.C., por lo que la datación de ambos debería ser esta última (Abb. 6.4). Los colores, principalmente rojo y azul, acentúan los juegos del relieve[55], lo que nos lleva a pensar en una preferencia por este tipo de policromía[56], fenómeno ya constatado en la cornisa del *apodyterium* masculino de las termas centrales de Herculano donde las palmetas eran originalmente subrayadas de rojo bermellón, rojo burdeos y azul[57], en la pared sur del *tablinum* 92 de los *Praedia* di *Iulia Felix* (II 4, 3) datada entre el 62–79 d.C. y en el atrio de la villa de San Marco di Stabia correspondiente al IV Estilo[58].

A la U.E: 1319 corresponden sendos fragmentos de una misma cornisa moldurada con representación figurada: dos cabezas redondas y regordetas que imitan a las que aparecen pintadas y que no hay que confundir con máscaras (Abb. 6.5). Presentan los ojos abiertos con expresión imperturbable, la boca cerrada con labios engrosados y tocado con cabellos recogidos mediante nudos y cintas, todas características de mediados del siglo I d.C. y que también encontramos en pintura[59].

El fragmento anteriormente mencionado –U.E: 1320– con decoración denticulada en la parte superior y un friso con decoración de flores de loto y palmetas que acaba en una cabeza barbada, encuentra paralelos por separado: en cuanto al motivo del friso es utilizado comúnmente en las cornisas en estuco pompeyanas como las de la habitación (i) de la Casa IX 5, 18–21[60], peristilo (s) y *oecus* de la Casa dei *Vettii* (VI 15, 1)[61], cuya datación se integra en los márgenes cronológicos del IV Estilo[62]; con respecto al personaje que aparece en uno de los fragmentos y que podría corresponder a los ángulos de la estancia, en Périgueux se conserva una máscara de anciano cubierta por hojas, mientras que en la Península, aunque no tenemos ejemplos similares, encontramos una cabeza femenina en estuco en el larario de la casa del Ninfeo de *Bilbilis* de las primeras décadas del siglo I d.C.[63]. En este conjunto también conservamos frisos moldurados con elementos tradicionales arquitectónicos –U.E: 1319–, donde predomina la yuxtaposición del cimacio jónico y el cimacio lésbico, este último con sucesiones de ovas y puntas de flecha características de época trajanea en la arquitectura en piedra. Se trata de un motivo que nace con el I Estilo en las cornisas de estuco[64] y se encuentra en las decoraciones anteriores al terremoto del 62 d.C., como por ejemplo en la Casa di Ganimede (VII 13, 4)[65] y también aquí en *Hispania*, concretamente en *Bilbilis*[66]. En nuestro caso, en uno de los fragmentos esta composición aparece acompañada en uno de los extremos por un motivo vegetal del que sólo conservamos 2 hojas, algo similar pero en disposición contraria y con palmeta angular lo observamos en Nora en Cerdeña[67] y en algunos ejemplos provinciales que oscilan entre época flavia y época antonina.

[54] A la U.E: 1292 corresponde el motivo de mayor interés al representar hojas de acanto sobre una banda con decoración de ovas. Los follajes o motivos derivados de hojas son corrientes aunque no siempre en ambientes domésticos: el capitel corintio del *caldarium* de las termas estabianas de Pompeya, correspondiente a mediados del siglo I d.C. (Barbet – Allag 2000, 36 f. fig. 36b), o el capitel con motivo floral en la tumba 93 de la necrópolis de la *Isola Sacra* de Ostia. A diferencia del resto de decoración en estuco, aquí se debió utilizar la escisión, como se constata en el centro de las hojas de un friso dórico de *Bilbilis* (Guiral – Martín 1996, nº 651).

[55] Riemenschneider 1986: la parte en relieve se deja en blanco mientras que lo que queda en negativo es ocupado por uno, dos, e incluso por tres colores como puede observarse en Herculano (*vid*., Blanc 1995, 13 fig. 2a).

[56] Los colores empleados suelen ser siempre los mismos, tal vez estaban canónicamente fijados: azul, rojo bermellón y rojo burdeos.

[57] Riemenschneider 1986, 328.

[58] Barbet – Allag 2000, 36 f. fig. 35.

[59] Barbet 2008, 359 figs. 556–557.

[60] Riemenschneider 1986, 476 fig. 442 friso 124.

[61] *Ibid*., 476, fig. 443–444 frisos 124–125.

[62] Las hay más tardías en *Virunum*, del siglo II y IV d.C.

[63] Sáenz – Martín 2010, fig. 4–5.

[64] Riemenschneider 1986, 361 f. 505.

[65] De Vos 1982, fig. 27.

[66] Guiral – Martín 1996, nº 359.

[67] Colpo 1999, 239–242; Donati 2004, 150 f. fig. 9.

IV. Valoraciones finales

Tras analizar los restos obtenidos del vertedero resulta difícil distinguir talleres pues desconocemos si éstos provendrían de un mismo edificio o de otros destruidos y depositados en el mismo lugar. No obstante, en la U.E: 1320, contamos con un pequeño número correspondiente a una decoración en relieve que recuerda a la de la c/Parejos[68] y a la que actualmente se encuentra bajo el MNAR. Todos ellos muestran la presencia de un taller que trabaja en la ciudad de Mérida hacia la 2ª mitad o finales del siglo I d.C.[69], cuya decoración y técnica de ejecución únicamente se han encontrado en la ciudad costera de *Carthago Noua*[70]. Asimismo, de esta U.E. y mayoritariamente de la U.E: 1319, contamos con una muestra clara de la participación en la decoración de distintos artesanos –pintores y estucadores– que trabajaron al unísono con un mismo espíritu pero cada uno con sus propias técnicas de trabajo y normas de actuación: parte del repertorio de las orlas caladas –formas acorazonadas y palmetas que aparecen repetidas hasta la saciedad–, proviene de un vocabulario ornamental ya fijado en la decoración arquitectónica –en piedra y en estuco– y escultórica desde época clásica[71]; y otra parte –orla con triángulos rectilíneos o con lados curvas– parece original.

El vertedero muestra claramente sendos cambios de moda en la decoración pictórica de edificios privados y públicos, y por ende, una amplia actividad edilicia secundada por familias de un estatus social elevado que demandan su reforma hacia finales del siglo I d.C. o principios del siglo II d.C. Este fenómeno podría vincularse con un momento, tras época flavia[72], en el que se observa una nueva fase constructiva ordenada por el emperador Adriano.

Finalmente, tras responder a la primera cuestión surgida fruto del análisis de los restos decorativos sobre su adscripción a un período cronológico concreto vinculado a unas decoraciones que se utilizaron en la ciudad de Mérida entre el segundo cuarto del siglo I d.C. hasta finales del mismo, podríamos abrir una línea de investigación futura en la que concretar la proveniencia de los distintos conjuntos.

Bibliographie

AA.VV. 1981 — AA.VV., Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione (Napoli 1981).

Abad-Casal 1982 — L. Abad Casal, La pintura mural romana en España (Sevilla-Alicante 1982).

Barbet 1981 — A. Barbet, Les bordures ajourées dans le IVe Style de Pompéi. Essai de typologie, MEFRA 93,2, 1981, 917–998.

Id. 1985 — *Id.*, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Id. 2008 — *Id.*, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Barbet – Fuchs 2008 — A. Barbet – M. Fuchs, Les murs murmurent. Graffitis gallo-romains, catalogue de l'exposition créée au Musée romain de Lausanne-Vidy, 2008 (Gollion 2008).

Bastet – De Vos 1979 — F. L. Bastet – M. De Vos, Il terzo stile pompeiano (Gravenhage 1979).

Blanc 1983 — N. Blanc, Les stucateurs romains. Témoignages littéraires, épigraphiques et juridiques, MEFRA 95, 1983, 2, 859–907.

Id. 1995 — *Id*,. Stuc et peinture. Rencontres, Revue Archeologique de Picardie 10, 1995, 11–15.

Bulgarelli 1996 — F. Bulgarelli (ed.), La decorazione parietale, in: F. Bulgarelli – D. Restagno (ed.), Alba Docilia – La villa romana. Gli affreschi della collezione Schiappapietra, Catalogo della mostra Albisola Superiore 1996–1997 (Albenga 1996) 43–63.

Bustamante Álvarez 2010 — M. Bustamante Álvarez, Tesis doctoral inédita.

Cebrián – Fernández 2004 — R. Cebrián – A. Fernández, Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis), in: L. Borhy (ed.), Plafonds et voûtes à l'époque antique,

[68] Guiral – Barrientos 2007, 165–172.

[69] Del contexto material asociado a la decoración en relieve, destaca la presencia de un as de Trajano que nos muestra claramente el *terminus ante quem* de dicho estrato.

[70] Fernández *et al.* 2005, 127–146; Fernández 2007, 173–184.

[71] Los motivos de orlas caladas comunes en las molduras en estuco suelen ser aquellos en "S", en forma de corazón, arcos de círculos encerrando palmetas y en alternancia o no con flores de loto, por lo que podrían tener una fuente común de inspiración y haberse influenciado mutuamente.

[72] El estacionamiento de la *legio VI Adiutrix* en *Augusta Emerita* a la muerte de Otón –año 69 d.C.– significaría la incorporación de población dependiente de la ciudad y quizás cierta reactivación social o económica, traducida entre otros en la revitalización o renovación de gustos y modas en la decoración de monumentos y viviendas.

Actes du VIII[e] Colloque International AIPMA, 15–19 mai 2001 Budapest-Vesprém (Budapest 2004) 137–146.

Ceresa – Pagani 2010 A. Ceresa – C. Pagani, Gli intonaci dipinti dallo scavo di Piazza Fontana a Milano, in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale de l'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 417–428.

Cerulli Irelli 1993 G. Cerulli Irelli, La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par le Vésuve en 79 ap. J.C., vol. II (Paris 1993).

Colpo 1999 I. Colpo, Nora VII. Area A/B, analisi di una serie di cornici modanate in stucco, Quaderni di Archeologia di Cagliari e Oristano 16, 1999, 239–242.

De Vos 1982 M. De Vos, Pavimenti e pitture. Terzo e quarto stile negli scarichi trovati sotto i pavimenti, RM 89/2, 1982, 315–352.

Donati 1998 A. Donati (a cura di), Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina (Rimini 1998).

Id. 2004 *Id.*, Moduli e tecniche di un contesto decorativo a Nora in Sardegna, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque Antique, Actes du VIII[e] Colloque International AIPMA, Budapest-Vesprém 15–19 mai 2001 (Budapest 2004) 147–154.

Fernández Díaz 2007 A. Fernández Díaz, Coexistencia de modas decorativas en la pintura mural del siglo I d.C. en el sureste peninsular. La presencia de un posible taller, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 173–184.

Fernández Díaz *et al.* 2005 A. Fernández Díaz – A. J. Murcia Muñoz – C. G. Cano, Actuación arqueológica en la c/Beatas (Cartagena). Constatación de una nueva técnica decorativa en ámbito doméstico, AnMurcia 21, 2005, 127–146.

Frizot 1977 M. Frizot, Stucs de Gaule et des provinces romaines. Motifs et techniques (Dijon 1977).

Guiral – Barrientos 2007 C. Guiral – T. Barrientos, La decoración en relieve de Mérida. Un taller del siglo I d.C., in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural Antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 165–172.

Guiral – Martín 1996 C. Guiral – M. Martín, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).

Guiral – Zarzalejos 2006 C. Guiral – M. Zarzalejos, Peintures romaines dans la capitale du cinabre hispanique, DossAParis 318, 2006, 40–47.

Heras Mora – Peña Jurado 2011 F. J. Heras Mora – A. Peña Jurado, Un taller de reciclado de mármoles en Mérida. Su valoración histórica a través de los "residuos" de talla, in: T. Nogales – I. Rodà (ed.), Roma y las provincias. Modelo y difusión, XI Coloquio Internacional de Arte Provincial, Mérida 18–21 de mayo 2009, Hispania Antigua, Serie Arqueológica 3 (Mérida 2011) 263–268.

Hernández Ramírez 2000 J. Hernández Ramírez, La praxis de la pintura mural en Emerita Augusta, in: T. Nogales (ed.), La pintura romana antigua. Actas del Coloquio Internacional (Mérida 1996) 37–54.

Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Miniero Forte 1989 P. Miniero Forte (ed.), Stabiae. Pitture e stucchi delle ville romane (Napoli 1989).

Mostalac 1999 A. Mostalac, La pintura romana en Hispania de Augusto a Nerón, MM 40, 1999, 168–188.

Pappalardo 1993 U. Pappalardo, La peinture de Pompéi, vol. II (Paris 1993).

Id. 2009 *Id.*, Affreschi romani (Verona 2009).

Riemenschneider 1986 U. Riemenschneider, Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils (Frankfurt 1986).

Sabrié – Sabrié 2002 M. Sabrié – R. Sabrié, Le Clos de la Lombarde. Un quartier de Narbonne dans l'Antiquité (Narbonne 2002).

Sáenz – Martín 2010 C. Sáenz – M. Martín, El larario de la Casa del Ninfeo de Bilbilis (Calatayud-Zaragoza-España), in: I. Bragantini (a cura di), Atti del X Congresso Internazionale de l'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 823–825.

Santoro 2007 S. Santoro, Intorno a una parete verde al Museo di Trier. Alcune riflessioni sulla monocromia nella pittura romana, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 153–163.

Tamm 2007 J. Tamm, Painters and Prototypes. Banquet Scenes from the Casa dei Casti Amanti at Pompeii, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural Antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 91–95.

Abbildungen

Abb. 1: Localización del vertedero en la planta de la ciudad romana de Mérida (Diseño: A. Bejarano)
Abb. 2: Cuadro del contexto material cerámico de las U.E. que contienen pintura mural, en relieve y cornisas molduradas en estuco (Diseño: M. Bustamante)
Abb. 3: Imágenes del vertedero del suburbio Norte de la ciudad en proceso de excavación (Foto: F. J. Heras)
Abb. 4: Fragmentos de pintura mural de las U.E, 1423 y 1537 (Diseño: A. Fernández)
Abb. 5: Fragmentos de pintura mural de las U.E, 1342, 1535 y 1319 (Diseño: A. Fernández)
Abb. 6: Fragmentos de cornisas molduradas en estuco de las U.E, 1319 y 1320 (Diseño: A. Fernández)

Alicia Fernández Díaz
C/Santo Cristo, n° 1
Fakultad de Letras
Universidad de Murcia
E – 30001 Murcia
aliciafd@um.es

Francisco Javier Heras Mora
Junta de Extremadura
fjheras@gmail.com

Macarena Bustamante Álvarez
Universidad de Cádiz
Avda. Gómez Ulla, s/n
Facultad de Filosofía y Letras
E – 11003 Cádiz
macarena.bustamente@uca.es

Alicia Fernández Díaz – José Miguel Noguera Celdrán –
Lorenzo Suárez Escribano

Novedades sobre la gran arquitectura de *Carthago Noua* y sus ciclos pictóricos*

(Taf. CLVI–CLVII, Abb. 1–7)

Abstract

Durant les dernières années d'activités archéologiques menées dans la ville romaine de *Carthago Noua* nous devons souligner celle pratiquée dans la partie méridionale de la colline du Molinete entre 2008 et 2009. La découverte d'une *insula* complète, a permis d'identifier un bâtiment singulier, appelé le Bâtiment de l'*Atrium*, qui pourrait être en rapport avec une certaine activité de culte: en effet, il est proche, à l'est, d'un secteur sacré –probablement un Serapeion–, on y a découvert quelques *tituli picti* en langue grecque et certaines de ses pièces possèdent des caractères propres, peut-être, pour abriter des banquets *triclinares*. Ce complexe ainsi que les thermes situés à l'ouest de l'*insula*, ont fourni une information précieuse sur des aspects aussi importants que l'urbanisme de la ville depuis l'époque augustéenne et jusqu'aux IV–Ve siècles d.C., ainsi que les techniques édilitaires de cette dernière.

La construction du Bâtiment de l'*Atrium*, dans un excellent état de conservation sur 4 m de hauteur, a fourni un riche programme de peinture murale, partiellement *in situ* ou, pour la plupart, dans des couches d'éboulement, et dont l'étude offre une contribution intéressante à la connaissance de la peinture murale de la ville ainsi que de l'*Hispania* romaine. Sa construction, datée de la seconde moitié du siècle I a.C. grâce, entre autres, à des critères numismatiques, présente diverses phases d'occupation dont chacune conserve des restes de son ornementation. Celles qui correspondent à la période comprise entre la fin du Ier s. d.C., et la seconde moitié du IIe d.C. décorent les pièces 4, 5 et 11, qui conservent des représentations du quatrième style provincial, avec de hauts socles d'imitation de marbre moucheté et/ou brocatelle pour la zone inférieure, succession de panneaux larges avec et sans bordures ajourées et d'interpanneaux ornés de candélabres métalliques et végétaux pour le registre moyen, et une zone supérieure décorée d'une corniche moulurée en stuc parfois surmontée d'une zone décorée juste avant le plafond. Il faut ajouter le décor de la pièce 15, conservée *in situ* jusqu'à une hauteur de 3 m. Sur toute la paroi prédomine une composition décorative avec imitation de marbres réels représentés comme des *crustae* ou *opus sectile* pariétal: cipollin, numidique, brèche coralline, porphyre rouge, porphyre serpentin, vert antique, entre autres. Le registre supérieur de la paroi ainsi que le plafond, sont généralement décorés avec le typique système de réseau qui commence à être le modèle utilisé par excellence dans les provinces à partir de l'époque flavienne.

Introducción

En los dos últimos años de actuaciones arqueológicas llevadas a cabo en la ciudad romana de *Carthago Noua*, hemos de destacar la practicada en la vertiente meridional del cerro del Molinete entre 2008 y 2009. El hallazgo de una ínsula completa ha procurado la localización de un edificio singular, el denominado Edificio del Atrio (Abb. 1), que podría relacionarse con alguna actividad de culto debido a su proximidad por el

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación: *Carthago Noua* y su *territorium*: modelos de ocupación en el sureste de Iberia entre época tardorrepublicana y la Antigüedad Tardía (HAR2008-06115) del Ministerio de Ciencia e Innovación, que es subvencionado parcialmente con Fondos FEDER.

E a un área sacra, al hallazgo en algunas de las paredes pintadas de su interior de pequeños textos incisos en lengua griega, así como a las características de algunas de sus estancias posiblemente banquetes triclinares. Este complejo y los estratos de derrumbe y amortización de la palestra termal contigua, han proporcionado información valiosa sobre aspectos tan destacados como el urbanismo de la ciudad desde época augustea hasta los siglos IV–V d.C., así como sobre la edilicia de la misma.

I. Intervención arqueológica correspondiente

El Edificio destaca por un óptimo estado de conservación, permitiendo documentar un cuantioso programa pictórico, parte del cual se localiza *in situ* con alzados de casi 4 m de altura o en estratos de derrumbe, cuyo estudio ofrece interesantes aportaciones que contribuyen a enriquecer el conocimiento y las conclusiones sobre la decoración pictórica de *Carthago Noua* así como de la *Hispania romana*. Su construcción, cercana al segundo cuarto del siglo I a.C., gracias entre otros, a criterios numismáticos, presenta diversas fases de ocupación[1], de entre las que podríamos destacar la perteneciente al período comprendido entre finales del siglo I d.C. y segunda mitad del siglo II d.C. La excavación del mismo ha propiciado la recuperación de una impresionante cantidad de fragmentos de pintura mural de las estancias enclavadas en las plantas baja y superior[2]; no obstante, hemos de tener presente que se trata de un avance de la misma y que exponemos la información de la que disponemos hasta el momento advirtiendo que todavía son muchas las incertidumbres pendientes de resolución[3].

II. Los restos pictóricos: metodología de trabajo

El enorme volumen de restos pictóricos hallados ha hecho necesaria la confección de una base de datos específica y adecuada al trabajo que se pretendía realizar[4]. En ella se han incluido datos relativos a la descripción de la composición pictórica, de las capas de mortero, así como de los diferentes detalles técnicos que nos permiten interpretar cuestiones concernientes a la ejecución de la pintura y a su posible ubicación en el alzado de una pared; asimismo, se ha reflejado su estado de conservación y la actuación que se ha llevado a cabo a nivel de consolidación cuando ha sido necesario[5].

Paralela a la labor de inventario, se ha llevado a cabo la labor de puzle hasta agotar al máximo la posibilidad de reconstrucción de las composiciones pictóricas. Para ello nos hemos servido de la ayuda del aparato gráfico correspondiente que ha consistido en la fotografía, dibujo y consiguiente digitalización de los fragmentos de pintura (especialmente se ha trabajado con fragmentos clave o con nexos de unión entre las distintas partes componentes de la pared pintada), de las cornisas molduradas en estuco y de los grafitos, con el fin de reconstruir un composición de los alzados.

---

[1] De su momento fundacional de la 2ª mitad del siglo I a.C., desconocemos el tipo de decoración de los suelos y de las paredes, posiblemente se recurriera a sectilia marmóreos u *opera scutulata* para los primeros y a pintura en las segundas (algunas estancias conservan varias fases pictóricas por debajo de las visibles).

[2] Los resultados que aquí presentamos son deudores de un primer trabajo de inventario de la pintura mural realizado entre 2009 y 2010, por un equipo compuesto por quienes suscriben este trabajo.

[3] La 1ª fase de inventario y clasificación correspondiente a la pintura mural de las estancias 4, 5, 11 y 15 ha finalizado, pero todavía queda una 2ª fase para el resto de las estancias que componen el edificio.

[4] El número de inventario utilizado ha sido el referente al yacimiento y campaña de intervención C-MOL-08/09, seguido de la unidad estratigráfica U.E: y, a continuación, se ha diferenciado el número de habitación seguido de una letra que representa los diferentes conjuntos distinguidos así como del nº de la caja y de la bandeja que le corresponde HAB15/D/C02/01. Este siglado aparece en todo momento en la imagen que acompaña la ficha técnica/descriptiva así como sobre la bandeja que porta los fragmentos pictóricos de manera que éstos serán fácilmente localizables para realizar su restauración definitiva.

[5] Se ha procedido a la limpieza mecánica y a una primera visualización para comprobar si los fragmentos podían pegar entre sí para una futura restauración.

II.2. Decoración pictórica

Los restos pictóricos obtenidos corresponden a tres esquemas compositivos claramente diferentes que podrían indicar diversas cronologías: al 1er grupo corresponde la decoración de las habitaciones 4, 5 y 11[6], en las que conservamos representaciones del IV Estilo en las provincias con altos zócalos de imitación de mármol moteado, veteado y brocatel para la zona inferior, sucesión de paneles anchos sin orlas caladas e interpaneles con decoración de candelabros metálicos, vegetalizados y figurados para el registro medio, y una zona superior decorada mediante una cornisa moldurada en estuco a la que, en algunas ocasiones, le sigue un campo decorado antes de iniciar el arranque del techo; al 2° grupo pertenece la decoración de la habitación 15, igualmente importante por su alzado conservado de 3 m aproximadamente *in situ*, en donde predomina por toda la pared una composición decorativa basada en la imitación de mármoles reales representados a modo de *crustae* y *opus sectile* parietal[7]; y un 3er grupo, la mayor parte correspondiente a pintura *in situ* de la habitación 11, en el que predominan composiciones de paneles blancos en el registro medio separados entre sí por bandas de color rojo burdeos. En los dos primeros grupos es común la existencia de registro superior y techo decorados con el recurrente sistema de red que comienza a ser el modelo utilizado por excelencia en las provincias a partir de época flavia y que continúa durante todo el siglo II d.C.

II.2.1. Composición con alternancia de paneles anchos y estrechos decorados

A finales del siglo I d.C., algunas de las estancias del edificio fueron redecoradas con nuevas composiciones pictóricas debido a una segunda renovación de la ciudad producida con Trajano y continuada por Adriano. En concreto, a esta fase podría corresponder la decoración pictórica constatada en los espacios nº 5, 4 y 11.

Con respecto al atrio o **habitación nº 5**, se han distinguido diversos conjuntos, permaneciendo únicamente *in situ* parte de la decoración del larario que se halla en el muro N del atrio[8] y parte de la decoración de fondo blanco del lateral de la escalera situada en el muro S de este espacio. De todos ellos, hemos de destacar los fragmentos que conforman, probablemente, la zona media de las paredes E y O. Se trata de una sucesión de panel rojo y banda de encuadramiento verde con panel amarillo y banda de encuadramiento exterior roja, separados mediante un interpanel de fondo negro decorado con guirnalda vegetal en rojo y verde así como con flores blancas (Abb. 2). El conjunto también conserva el nexo de unión entre esta zona de la pared y la inferior, compuesta por un zócalo en pésimo estado de conservación que deja ver el color blanco uniforme; ello unido al gran número de fragmentos recuperados de color blanco, podría suponer que se trata de un zócalo corrido blanco-amarillento y tal vez moteado en base a la existencia de gotas rojas. Este tipo de zócalo podría vincularse con el existente en la pared N de la habitación nº 4, sin embargo, también conservamos otro grupo de fragmentos para el que representan diversas placas de imitación de mármol: brocatel –giallo antico o pavonazzetto– y jaspeado –cipollino–.

En la **habitación nº 4**, al O del atrio, se han distinguido varios conjuntos[9], algunos de ellos *in situ*, concretamente en la zona inferior y media de la pared N (Abb. 3), y la zona media de las paredes E y S. Con respecto a la pared N, muestra una decoración mural en la que se distingue un zócalo corrido de 1,17 m de altura, pintado de beige claro, moteado con gotas y goterones de diversos colores[10], en concreto de los usados en la zona media que posibilitan abaratar el coste con su aprovechamiento. De la zona media quedan varios paneles con alternancia de color rojo y ocre-amarillo algunos de estos últimos, convertidos en rojo tal vez a

[6] En el caso de la habitación 11, los restos pictóricos encontrados en estratos de derrumbe y el hallazgo *in situ* de decoración de paneles blancos, hacen pensar en su posible pertenencia a un piso superior.

[7] Destacan el “cipollino”, numídico, “breccia corallina”, pórfido rojo, serpentino y “verde antico”.

[8] Podría corresponder a un panel blanco con sendos filetes negros separados entre sí y a la banda roja de encuadramiento exterior.

[9] Tras sufrir la acción del fuego quedan algunos conjuntos por definir.

[10] En el derrumbe de pintura mural aparecen fragmentos que corresponden a un campo negro del que desconocemos sus dimensiones pero que probablemente tenga la función de rodapié, y a otro campo blanco-amarillento sobre el que aparece una serie de gotas alargadas y de forma lanceolada de color rojo y amarillento que podría pertenecer a un zócalo de imitación de mármol como recurso ornamental.

causa de un incendio y de 4 x 6 pies romanos, con líneas de encuadramiento interior blancas separadas a una cierta distancia. Éstos alternan con interpaneles negros de 0,20 m de anchura por 1,77 m de altura, delimitados a su vez por bandas verdes y ornados con candelabros vegetalizados[11]. Los restos conservados en dos de los interpaneles negros permiten reconstruir el tipo de candelabro representado: de tallo fino y alargado, nace de un vaso de bronce y está decorado en su parte inferior con frutos y piñas, transformándose a continuación en un tipo de tronco de palmera cuya parte superior no se conserva aunque quizás estuvo coronada por algún tipo de medallón figurado; a ambos lados del candelabro y en toda su altura, penden lazos ondulados rojos. Asimismo, en el derrumbe hallado junto a la pared N, encontramos algunos fragmentos con fondo negro y en mal estado de conservación que presentan un grifo alado posado sobre un elemento vegetal –tal vez un candelabro torso– y un recuadro amarillo con una representación figurada muy perdida –tal vez un animal o una flor–. Tras este registro, conservamos la cornisa moldurada y el arranque de una decoración que se encontraría en la zona superior y uniría directamente, o a través de otra cornisa, con el techo.

De la **habitación nº 11**, situada también al O del atrio, proviene otro gran derrumbe pictórico así como pintura mural *in situ*, concretamente en la zona inferior y media de las paredes E y S. En cuanto al derrumbe se compone de una decoración con imitación marmórea variada, lo que podría responder a la existencia de varios zócalos diferentes que podrían corresponder a la decoración de estancias localizadas en el piso superior a éste: un 1er tipo de imitación de mármol numídico con un filete negro de encuadramiento interior y combinado con mármol cipollino[12]; otro diferente con una sucesión de un panel de mármol numídico con dos filetes negros paralelos y separados entre sí, un campo con imitación de mármol pórfido rojo compuesto por gotas blancas y negras, con filetes negros que lo encuadran y campo de imitación de "pavonazzetto" que representa algún tipo de pedestal (Abb. 4); y otro tipo correspondiente a un panel rectangular de marmol numídico con un rombo inscrito, dentro del cual se inscribe a su vez un círculo rodeado por perlas y piruetas, separado de otro panel con imitación de mármol cipollino por un interpanel pórfido rojo[13]. A la zona media podrían corresponder interpaneles negros separados de paneles rojos encuadrados exteriormente por una banda verde e interiormente por una orla calada compuesta por una sucesión de semircírculos verdes y amarillos[14]. En cuanto a los primeros, están decorados con diferentes motivos: representación de arquitectura ficticia con una columna de orden corintio y dos columnas de diámetro más fino a ambos lados entre los que también se representan pájaros; representación de un medallón que encierra dos pavos reales enfrentados que se posan sobre una vasija metálica a modo de crátera, debajo de los cuales aparecen orlas caladas de forma triangular y con decoración de gotas de agua o denticulado en su interior; interpanel decorado con un candelabro vegetal del que conservamos los pájaros; candelabro torso con cabezas de aves en los tallos y cuya zona superior está coronada por una figura vestida, tal vez femenina. Esta no es la única figura conservada, otro interpanel de fondo de color negro con decoración de arquitectura ficticia, soporta una figura vestida, en esta ocasión probablemente masculina, que sostiene en la mano derecha una cornucopia y en la izquierda una pátera o cuenco humeante. Del derrumbe de esta habitación también se ha obtenido una interesante muestra de cornisas molduradas en estuco, al menos cinco tipos diferentes que podrían corresponder a los conjuntos decorativos des-

[11] El hallazgo de un gran número de fragmentos de fondo rojo con ángulo de 270º, muestra su proximidad a un vano, y la aparición en este mismo conjunto de un ángulo de 90º en el campo negro, muestra también su ubicación en un ángulo del espacio 4.

[12] En esta ocasión, el mármol numídico está ejecutado a base de trazos casi circulares de color amarillo con vetas sinuosas de color rojo y trazos rectilíneos del mismo color dispuestos de forma oblicua, con un filete negro que enmarca interiormente el panel del zócalo y una banda del mismo color que lo encuadra exteriormente y lo separa del panel de imitación de mármol cipollino por un lateral y de un rodapié de color grisáceo por la parte inferior.

[13] El rombo está rodeado por sendos filetes blanco y negro respectivamente. Parece tener por ambos lados un espacio decorado con imitación de mármol pórfido rojo; los triángulos formados en el exterior del rombo están decorados con imitación de mármol numídico y todo su contorno está rodeado por un filete rojo burdeos, separado de la banda negra que encuadra el panel y del contorno del rombo.

[14] Parece que cada panel rojo presenta una orla diferente: aquellos con banda de encuadramiento amarilla llevan los semicírculos amarillos en la zona externa y sin punteado en el trazo blanco que los rodea; los que cuentan con banda de encuadramiento verde llevan los semicírculos verdes en la zona exterior y sin punteado en el trazo que los rodea.

critos anteriormente[15]; uno de los fragmentos inclusive, presenta una decoración de hoja de acanto de alrededor de 15 cm de altura y una anchura aproximada de 11 cm, en uno de cuyos laterales se puede apreciar la impronta en negativo de una moldura, por lo que parece haber estado situada en una esquina –capitel–.

A partir de los conjuntos descritos se puede plantear la restitución de la decoración pictórica de algunas de estas estancias que siguen un esquema compositivo consistente en dos tipos distintos de zócalos, los corridos y moteados de las habitaciones 4 y 5, y los zócalos con imitación marmórea a modo de *crustae* en las nos 5 y 11, una zona media donde alternan paneles e interpaneles profusamente decorados, y una disposición corrida de la cornisa moldurada en estuco a la que le sigue un registro superior pintado del que no siempre conservamos la decoración. Se trata de un diseño que hunde sus raíces en el III Estilo pompeyano o también denominado estilo de candelabros, si bien se desarrolla como algo característico del IV Estilo provincial desde mediados del siglo I d.C. y hasta las tres primeras décadas del II d.C.[16].

Hasta el momento, el indicio iconográfico y cronológico más claro nos lo proporciona el tronco de palmera nacido del vaso metálico que decora los interpaneles de la pared norte de la habitación nº 4. Este elemento decorativo es característico de las pinturas del III Estilo, aunque tiene su origen en el II Estilo relacionado con la decoración del fuste de las columnas revestido de escamas de época helenística[17]. Con el cambio de gusto propio de época augustea, el motivo se estiliza y lo encontramos en la Villa Imperial[18] o en la Casa de *C. Iucundus* (V, 1, 23–26)[19], así como en la pintura provincial en algunos ejemplos similares en Champlieu[20], Peigueux[21], Commugny [22]y en las paredes del IV Estilo, como podemos observar en el conjunto B de las termas de *Bilbilis*[23]. En nuestro caso, la destacada altura del zócalo, la posible inexistencia de cenefas caladas delimitando los paneles a diferencia de lo constatado en la *domus* de *Salvius* de la misma ciudad[24], el color de las bandas de encuadramiento de estos y el tipo de candelabro, sugieren una datación de finales del siglo I d.C.; en definitiva, una decoración muy frecuente en *Carthago Noua* como se aprecia en otros conjuntos públicos y domésticos de la ciudad[25].

II.2.2. Composición con imitación marmórea en toda la pared

Las paredes de la **habitación n.º 15**, situada al N del atrio, contaron con una nueva composición diferente a las demás y ligada a algunas modificaciones sustanciales que afectaron a su estructura arquitectónica y a la del atrio a finales de época adrianea y/o comienzos de época antonina[26].

La decoración pictórica, conservada parcialmente *in situ* en las paredes N y E de la estancia, así como en los derrumbes de sus paredes O y S, permite restituir el desarrollo compositivo del programa. En la pared N se distingue un zócalo blanco[27], estructurado en varios cuadrados delineados con filetes negros y salpicado de pinceladas onduladas de trazo oblicuo que, repartidas de forma irregular, recrean imitaciones marmóreas.

[15] De todos ellos, los tipos que se conservan más completos son el 1 y el 3. El tipo 1 está formado por 16,8 cm de altura máxima conservada sobre la cual hallamos una banda roja, probablemente de la zona superior de la pared. El tipo 3 conserva una altura de 18,4 cm, en una de cuyas franjas de sección más o menos redondeada, presenta decoración de „rosetas y hojas“, mientras que en otra donde parece finalizar la moldura, conserva una decoración de ovas. Por su parte, el tipo 5, no tan bien conservado, también presenta decoración en dos de sus franjas: en una conserva palmetas encerradas entre sendas espirales en forma de „S“, a la que sigue una especie de instrumento musical (lira) invertido.

[16] Eristov 1987, 45–49; Baldasarre *et al*. 2003, 322–341.

[17] Beyen 1960, 61; Alabe 1990, 171–180.

[18] Allroggen-Bedel 1975, 233 fig. 7.

[19] Bastet – De Vos 1979, 212.

[20] Barbet 1983, 157–160.

[21] *Id.* 1982, 69–82.

[22] Drack 1950, lám. V.

[23] Guiral – Martín 1996, 123. 454 fig. 224e.

[24] Fernández 2008, vol. I, 329 lám. 63.

[25] *Ibid*., 214–221.

[26] El atrio quedó separado de la estancia 15 por medio de una pared de ladrillo y tapial, y ésta a su vez está dividida en dos. De esta remodelación, y por tanto de la fase decorativa previa a la que actualmente se localiza *in situ*, conservamos fragmentos con las huellas del piqueteado de la capa superficial.

[27] De 0,57 m de altura y conservado casi entero a excepción de la zona de contacto con el pavimento.

Subsiste también parte de la zona media –separada del zócalo por un listel negro– decorada con una imitación de mármoles policromos a modo de *sectilia* parietales combinados mediante una sucesión de paneles anchos y estrechos separados por bandas de encuadramiento exterior (Abb. 5): del centro a los extremos de la pared hay un panel de cipollino, de 0,82 m de anchura por 1,82 m de altura, enmarcado por una banda perimetral de *lumachella carnina* o *breccia corallina*, a su vez delimitada por otras dos bandas de *giallo antico*. Entre los paneles se disponen sendos interpaneles de *verde antico* y 0,19 m de anchura, delimitados por filetes blancos y negros y enmarcados por una banda perimetral imitando el *marmor Numidicum*. Por otro lado, en la pared O[28], se conserva parte de la zona superior desprendida y caída a plomo, correspondiente a lo que pudo ser la decoración del dintel de la puerta de acceso de la habitación al espacio estrecho y rectangular que se habría creado tras la división de la misma. Ello permite saber que sobre la zona media con alternancia de paneles e interpaneles, hay un friso con decoración geométrica de *crustae* marmóreas basada en la combinación de círculos, cuadrados y estrellas de ocho puntas, a los que también se une un motivo distinto y no tan común en pintura como son las *peltae*[29]. Posiblemente esta zona superior quedaría rematada por una cornisa de la que, en principio, no se han conservado restos.

A partir de todos los datos anteriores se muestra una propuesta de restitución para la fase decorativa de mediados del siglo II d.C., con una altura total de ca. 4,27 m, distribuía en tres zonas, la última de ellas coronada por un campo del que por el momento desconocemos su decoración. Esta composición pictórica es excepcional en el ámbito de la ciudad por varios motivos: primero, porque permite constatar la existencia de una zona superior y una cornisa moldurada en estuco que, a su vez, está coronada por otro registro superior corrido; y segundo, porque muestra también por vez primera, la sustitución de los fondos lisos por imitaciones de *sectilia parietales*[30], posiblemente en un intento de otorgar mayor elegancia ornamental al edificio y en un momento en que el recurso a los mármoles policromos de importación debía estar muy limitado en la ciudad tras ese momento de esplendor trajano-adrianeo.

Este género de imitaciones marmóreas[31], dispuestas en el zócalo, zona media y superior, perseguía la evocación de mármoles reales, entre ellos el *cipollino*, el pórfido verde y el *marmor Numidicum*[32]. En este sentido, las imitaciones de este último y de *lumachella carnina* o *breccia coralina* son características del tipo IV de H. Eristov[33], vinculado al IV Estilo desarrollado en las provincias a partir de época flavia. Con anterioridad, se constata enormemente en Italia durante el I y II Estilo, volviendo a retomar gran importancia en el IV Estilo, cuyo máximo exponente es la *Domus Aurea*[34]. En las provincias contamos con numerosos ejemplos desde mediados del siglo I hasta época tardorromana[35]. Asimismo, el ascenso de esta moda desde la zona inferior hacia la zona media y superior no se produce antes de mediados del siglo II d.C.[36], como observamos en la *Insula* XXVIII, 3 de *Verulamium*[37] o en el pórtico W del peristilo de Chartres[38]. Si tenemos en

[28] En la pared E de la estancia se aprecia nuevamente *in situ* parte de la referida sucesión de paneles e interpaneles con imitaciones marmóreas en la zona media, así como parte del mencionado campo superior, si bien en este caso su altura conservada es de 0,37 m, dado que en época bizantina se construyó en este mismo espacio una habitación que destruyó la decoración al reutilizar parte de su alzado.

[29] Consiste en un campo de 67 cm de altura compuesto por una sucesión de cuadrados, en los que se inscribe un círculo que, envuelto por una fina guirnalda de perlas y piruetas/carretes o husos y astrágalos, encierra una estrella de ocho puntas pintada con un doble filete negro el más exterior y blanco el más interior, conformada por la combinación de sendos cuadrados con diferente orientación y que definen 8 triángulos de imitación de pórfido serpentino, el cual a su vez envuelve un motivo central que marca la alternancia entre un cuadro y otro, de forma que una veces la estrella gira en torno a una serie de cuadrados en su interior, delineados por filetes blancos y negros, y otras alrededor de un círculo delineado por un filete negro y envuelto, de nuevo, por una guirnalda de husos y astrágalos.

[30] Barbet *et al.* 1997, 5.

[31] Si tenemos en cuenta la distinción todavía válida establecida entre "simple imitación de mármol" e "incrustación marmórea" de L. Abad (Abad 1977–1978, 189 f.), en la hab. 15 nos encontramos con la primera en el zócalo de la pared y con la segunda en la zona media y superior de ésta.

[32] Eristov 1976, 705–717; *id.*, 1979, 754 f.

[33] *Ibid.* 1976, 770.

[34] Iacopi 1999, 28 fig. 25.

[35] Abad 1977–1978, 189–208.

[36] Guiral 1992, 139–178; Fernández – García, e.p.

[37] Davey – Ling 1981, lám. 92 fig. 47 nº 44ª.

[38] Allag – Dominique 1995, 175–178, fig. 13–15.

cuenta que el contexto cerámico de la ciudad muestra un cierto declive a partir del año 180, podríamos fechar esta última composición en la segunda mitad del siglo II d.C., quizás el último período de esplendor de la ciudad[39]. Esta hipótesis podría confirmarse si tenemos en cuenta la representación de uno de los mármoles más espectaculares, el "cipollino"[40]. Los casos provenientes de la estancia "F" del Palazzo Diotavelli en Rimini[41], de la *domus* de la Banca Popolare de Rávenna, de las estancias 8 y 9 de la *uilla* di Rusi de inicios del siglo II d.C., de la habitación "B" de la Maison au Grand *Triclinium* de Clos de la Lombarde (Narbonna) de finales del siglo II d.C.[42] o la algo más tardía del Grau Vell en Sagunto (Valencia)[43], dejan claro el predominio de una corriente naturalista en esta época a diferencia de otras posteriores, donde predomina un componente más fantasioso en su representación.

II.2.3. Composición de paneles blancos

En todas las habitaciones, *in situ* o en derrumbe, conservamos composiciones de paneles blancos. En la nº 4, contamos con un panel blanco encuadrado interior y exteriormente por un filete negro y una banda de encuadramiento exterior rojo burdeos. El filete negro del interior acaba en un motivo vegetal en los ángulos de dicho panel, como se deduce de algunos fragmentos hallados. En la nº 11, contamos con una composición de paneles blancos con bandas rojas de separación exterior y filete negro de encuadramiento interior que acaba en puntitos y decoración vegetal hacia los ángulos del panel, así como decoración vegetal en el interior que podría pertenecer a la decoración de la zona media del ángulo NE. Por último, de la nº 15 proviene un conjunto de fragmentos, en su mayoría blancos, que no corresponden con esta habitación, sino que tal vez sean del espacio contiguo que podría haber funcionado de caja de escalera para acceder al piso superior, o del tramo del muro norte de la habitación 5 donde se ubica el larario. Tanto en unas como en otras estancias, se trata de una composición más descuidada en su ejecución, así como más pobre en su decoración[44], tal vez el tipo decorativo propio mayoritariamente utilizado en la última fase de ocupación del edificio.

II.2.4. Composición en relación continua en el registro superior y el techo

A excepción de las habitaciones nº 4 y 5, el resto de las estancias mencionadas, independientemente de la composición que decora sus paredes, contienen restos de un tipo de decoración denominada como de relación continua o sistema de red para la zona superior y el techo. Del derrumbe de la **habitación nº 11** provienen dos conjuntos que, probablemente, se correspondan con la zona superior y techo de sendas estancias tal vez de la planta superior. El 1º presenta una composición geométrica y figurada, el típico esquema de red con medallones de guirnaldas que encierran pájaros y máscaras, así como florones en los extremos (Abb. 6). Éstos se encuentran insertos en un motivo de rombo realizado con bandas verdes y rojas, y con decoración de denticulado en su interior. A su vez, estas bandas que unen sus vértices para encerrar los medallones, parten de unos motivos circulares que presentan la misma decoración de éstas. El 2º, sobre fondo amarillo, comprende dos composiciones que podrían corresponder al mismo conjunto (Abb. 7): una realizada con cuadrados verdes y rojos con lados curvos hacia el interior, y con un trazo blanco que los contornea[45]; y otra ejecutada con tres círculos concéntricos de los que, en el de mayor tamaño, se añaden cuatro fragmentos de círculo que se sitúan en los 4 lados curvos de los cuadrados de mayor tamaño de la primera composición[46]. Por

[39] A esta misma fase debe corresponder la decoración pictórica del pilar de sillares conservado *in situ* en el aula nº 4, decorado con imitaciones marmóreas.
[40] Eristov 1979, 708 nº 53 lám. Va.
[41] Ravara 1999, 142 fig. 4.
[42] Sabrié 2011, 159 lám. 7.3.
[43] Guiral 1992, 144–155.
[44] Eristov – Groetembril 2006, 58–61; el artículo hace una revisión e interpretación de este tipo de composiciones.
[45] Estos cuadrados presentan otros amarillos e iguales en su interior y con un trazo negro que los rodea con cuatro hojas trilobuladas en sus 4 ángulos y, paralelos a los lados, tres puntos blancos y otro en el centro.
[46] Estos cuatro fragmentos de círculo tienen un trazo denticulado y rojo burdeos o negro hacia el interior y sobre fondo rosáceo: el primer círculo se realiza sobre fondo amarillo; el segundo, de color verde y contorneado con un trazo negro con semicírculos hacia el interior, está compartimentado mediante trazos negros y blancos en 6 sectores; el tercer círculo amarillo está contorneado con un trazo rojo.

último, en el derrumbe de la **habitación nº 15**, conservamos otros dos conjuntos claramente diferenciados: uno en el que se representan casetones rectangulares formados por bandas de encuadramiento rojo que encierran guirnaldas vegetales verdes junto a flores rojas y verdes que podrían nacer de vasijas de color azul y asas doradas; y el otro con una composición similar a la que aparece en otro edificio de este sector del Molinete, excavado en los sondeos realizados en los años 90'. De este último conjunto y gracias a un fragmento desprendido de la pared sur, conservamos una cornisa moldurada en estuco, de 23/24 cm de altura y un friso corrido de 1,90 m de altura que representa una composición en esquema de red de un piso superior. Éste comienza con una banda perimetral roja delineada al interior por un filete negro, la cual tiene una suave inflexión en el flanco derecho que podría corresponder al marco de un vano, acaso una ventana por la enorme cantidad de *lapis specularis* aparecido junto al fragmento; por encima y sobre un fondo blanco, se articula un motivo ornamental con dos semicírculos, apoyados en la banda roja inferior, de los que surgen sendos motivos ovales en los que se recurre a la alternancia de tonos azules, blancos y rojos y que envuelven un sistro en el centro y sendos motivos vegetales en los extremos. En cada lado de los semicírculos apoyan flores tripétalas de las que surgen sendas cintas en disposición oblicua que conectan con un medallón realizado mediante una guirnalda vegetal policroma, ornado sucesivamente en su interior y según una seriación, con una máscara femenina con cabellos ondulados, guedejas laterales y una flor septapétala[47].

Con la información arqueológica disponible, sabemos que este friso con decoración de máscaras y motivos vegetales se correspondería con la zona superior del piso que existiría encima de la habitación 15[48]. Se trata de una decoración muy frecuente no sólo en Campania[49], sino también en las provincias, en bóvedas y techos donde se adapta perfectamente por su ejecución rápida y en ejes[50]. En cuanto a su cronología, se emplea en el IV Estilo desde el siglo I d.C.[51], pero es mucho más frecuente a partir del siglo II y durante la centuria siguiente[52]. En general, para el estudio de este tipo de composición en la pintura provincial podemos hacer referencia a una gran cantidad de paralelos obtenidos en Francia, Suiza y Alemania[53], a los que hemos de sumar los aparecidos en estos últimos años en España, concretamente en *Carthago Noua*, *Ilici*[54], *Segobriga*[55] y *Valentia*[56], con esquemas y decoración muy similares, en donde únicamente cambian los motivos decorativos que recubren el entramado regular del sistema de red. De la península Itálica destacamos la decoración de la estancia "R" de la *domus* del palazzo Diotavelli que corresponde a la fase adrianea de su ocupación[57]. Observamos que el arco cronológico en el que se desarrolla es muy amplio, pero podemos recortarlo si tenemos en cuenta que entre el 2º ¼ del siglo II y el siglo III d.C., se privilegia el círculo y no las composiciones que utilizan de manera estricta el octógono y el cuadrado. Esta última cronología también coincide con el gusto por el fondo de color blanco en las decoraciones de zona superior y techo, como observamos en la propia ciudad de *Carthago Noua*[58], por lo que podríamos hablar de una ejecución precoz en esta zona en comparación con el mismo esquema documentado en el resto de las provincias occidentales.

[47] Esta representación muestra perfectamente las líneas guía incisas que se cortan perpendicularmente unas a otras, así como los agujeros del compás que se utilizan para ejecutar motivos principalmente repetitivos, véase para lo cual (Barbet – Allag 1972, 1025).

[48] Barbet *et al*. 1997, 30–32.

[49] Los ejemplos más significativos y tempranos documentados en Pompeya proceden de la Casa di Arianna (VII, 4, 51), la *taberna* III, 2, 3 de la Via dell'Abbondanza, la casa degli Amorini Dorati (VI, 18, 7) y la di *Pinarius Cerealis* (III, 4, 4). Con el IV Estilo pompeyano se multiplican las representaciones, destacando el techo de la Casa de *Arrius Crescens* o el del Moralista (II, 4, 2), así como el de la *taberna Attiorum* (IX, 2, 10), el de la Casa IX 11, 10, o el friso de una casa de la vía Stabia, concretamente en la Regio III, 10. Pero los ejemplos más elaborados, proceden de Roma, de las *domus Transitoria* y *Aurea*.

[50] Allag 1983, 191–200 nº 1; Abad 1982, 322–324.

[51] En realidad, este tipo de composición es heredera de una tradición anterior e imita los casetones reales construidos en madera, piedra o estuco.

[52] *Vid*., al respecto, Barbet *et al.* 1997, 5–46 y los trabajos contenidos en Borhy, 2004.

[53] Véanse los trabajos de los 80' y 90' de A. Barbet, M. y R. Sabrié, R. Ling, W. Drack, M. Frizot y M. Fuchs, entre otros, en donde se incluyen ejemplares de las mismas características y con una cronología que oscila entre los siglos II y III d.C., así como los estudios contenidos en Borhy 2004.

[54] Fernández 2004, 343–348.

[55] Cebrián – Fernández 2004, 138–146.

[56] Fernández 2007, 143–147.

[57] Fontemaggi *et al*. 2004, 274 fig. 1c. fig. 2.

[58] Fernández 2008, I, 268–270 II lám. 22.

Asimismo, el motivo de las máscaras femeninas que tiene un carácter puramente ornamental y en alguna ocasión han sido calificadas como de tipo lunar y carácter fantástico[59], está ampliamente difundido en Pompeya desde el temprano II Estilo hasta la destrucción de la ciudad[60], entremezclándose a partir del IV Estilo con otro género de elementos decorativos[61]. Este fragmento de friso pictórico encuentra un óptimo paralelo en otro decorado con iguales motivos procedente del sondeo nº 39 practicado en 1996 en el cerro del Molinete, donde se documentaron los restos de un edificio ubicado en la terraza dispuesta al norte del decumano nº I. El recurso a los mismos cartones iconográficos y a iguales paletas de color es del máximo interés pues confirma el trabajo en la ciudad, entre el tercer cuarto y mediados del siglo II d.C., de una *officina* pictórica especializada.

III. Valoraciones finales

La mayor parte de la pintura mural de todas las habitaciones presenta un estado de conservación aceptable teniendo en cuenta el emplazamiento del yacimiento en un área urbana, las consecuencias del paso del tiempo y, sobre todo, la filtración de los numerosos pozos ciegos existentes en la zona así como el incendio sufrido en la última fase de ocupación del edificio. A pesar de todo ello, hemos podido definir claramente algunos de los conjuntos más importantes que han permitido reconstruir algunas zonas del alzado de las paredes que lo componen así como obtener resultados de gran importancia para el conocimiento de la pintura mural de la ciudad.

En primer lugar, nos permite confirmar la existencia de varias fases decorativas correspondientes a diferentes momentos en la ocupación del edificio, especialmente aquellos que se desarrollan a partir de época flavia y hasta el siglo III d.C., destacando las pertenecientes a las estancias 4 y 15 de época trajanea y antonina respectivamente. En segundo lugar, se trata de composiciones muy variadas que van desde las típicas decoraciones de candelabros provinciales, las basadas exclusivamente en imitaciones de mármol o *crustae* marmóreas por toda la pared, las consistentes en esquemas de red propios de las zonas superiores y de los techos planos o abovedados y las decoraciones más simples con paneles blancos de ejecución más descuidada. En último lugar, destacar la constatación de una evolución decorativa similar a la existente en el resto de la pintura provincial entre los siglos I y III d.C. En este sentido observamos cómo los contrastes del rojo y amarillo preludian el estilo propio del segundo cuarto y mediados del siglo II d.C., como lo encontramos en Ostia, en edificios pertenecientes a época de Adriano o de Antonino Pío. Asimismo, en el devenir del siglo II, y probablemente hacia inicios del siglo III, las paredes de algunas de las estancias del edificio se decoran con programas pictóricos más sencillos, básicamente integrados por paredes blancas en las que se delimitan paneles e interpaneles mediante el recurso a finas bandas pintadas de color rojo y filetes negros de encuadramiento interior, un tipo de decoración que en la Antigüedad podía ser indicio de un sistema económico atribuible siempre a época tardía, pero que sin embargo en Ostia aparece ya en la primera mitad del siglo II d.C. y en campania algo antes, debido, quizás, a la necesidad imperante de construir y decorar nuevas habitaciones.

Bibliographie

Abad 1977–1978 — L. Abad, Las imitaciones de “crustae” en la pintura mural romana, AEspA 50–51, 1977–1978, 189–208.

Id., 1982 — *Id.*, La pintura romana en España (Sevilla-Alicante 1982).

Alabe 1990 — F. Alabe, Guirlandes déliennes en stipes de Palmier, in: C. Allag (coord.), Peinture murale romaine. Actes du Xe séminaire de l’AFPMA, Vaison-la-Romaine 1–3 mai 1987 (Vaison-la-Romaine 1990) 171–180.

Allag 1983 — C. Allag, Enduit peints d’Orléans, Gallia 41,1, 1983, 191–200.

Allag – Dominique 1995 — C. Allag – J. Dominique, Les peintures murales romaines de Chartres (Eure-et-Loir). Étude de quelques ensembles homogènes, Revue archéologique de Picardie 10, 1995, 169–187.

[59] Barbet 1983, 128–130 fig. 13 a. d. e.

[60] Beyen 1960, 6; Allroggen-Bedel 1974, 42–57.

[61] Fernández 2008, 242.

Allroggen-Bedel 1974 A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römische-kampanischen Wandmalerei (München 1974).

Id., 1975 *Id.*, Zur Datierung der Wandmalereien in der Villa Imperiale in Pompeji, BABesch 50, 1975, 225–236.

Baldasarre 2003 I. Baldasarre, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico (Milano 2003).

Barbet 1963 A. Barbet, La difusión du III style pompéien en Gaule, Gallia 41,1, 1963, 115–165.

Ead. 1982 *Ead.*, La diffusion du III style pompéien en Gaule, Gallia 40,1, 1982, 53–82.

Ead. 1983 *Ead.*, La diffusion du III style pompéien en Gaule, Gallia 41,1, 1983, 115–165.

Ead. 2004 *Ead.*, Les compositions de plafonds et de voûtes antiques. Essai de classification et de vocabulaire, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque internationale de l'AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest-Veszprém (Budapest 2004) 27–36.

Barbet – Allag 1972 A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84, 2, 1972, 935–1069.

Barbet *et al.* 1997 A. Barbet – R. Dounaud – V. Lanièpce, Imitations d'opus sectile et décors à réseau. Essai de terminologie, BPeintRom 12, 1997, 5–46.

Bastet – De Vos 1979 F. L. Blastet – M. De Vos, Il terzo stile pompeiano (Gravenhage 1979).

Beyen 1960 H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil II (La Haya 1960).

Borhy 2004 L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque internationale de l'AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest–Veszprém (Budapest 2004).

Cebrián – Fernández 2004 R. Cebrián – A. Fernández, Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis), in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque internationale de l'AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest–Veszprém (Budapest 2004) 138–146.

Davey – King 1981 N. Davey – R. Ling, Wall-Painting in Roman Britain (London 1981).

Donati 1998 A. Donati (ed.), Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina (Milano 1998).

Drack 1950 W. Drack, Die römische Wandmalerei der Schweiz (Bâle 1950).

Eristov 1976 H. Eristov, Un algorithme appliqué à la classification des imitations de marbre dans la peinture pompéienne, MEFRA 88, 1976, 705–717.

Ead. 1979 *Ead.*, Corpus des faux-marbres peints à Pompéi, MEFRA 91,2, 1979, 693–771.

Ead. 1987 *Ead.*, Les peintures murales provinciales d'époque flavienne, in: Pictores per provincias. Actes du 3e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches 28–31. août 1986 (Avenches 1987) = Cahiers d'archéologie romande 43 = Aventicum 5, 45–55.

Eristov – Groetembril 2006 H. Eristov – S. Groetembril, Murs blancs en Gaule. Entre économie et raffinement, DossAParis 318, 2006, 58–61.

Fernández Díaz 2003 A. Fernández Díaz, La pintura mural romana del Cerro del Molinete, in: J. M. Noguera Celdrán (ed.), Arx Asdrubalis. Arqueología e historia del Cerro del Molinete de Cartagena (Murcia 2003) 161–202.

Id. 2004 *Id.*, El sistema de red en el Conventus Carthaginensis (Hispania), in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque internationale de l'AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest-Veszprém (Budapest 2004) 343–348.

Id. 2007 *Id.*, La pintura romana valenciana y sus modelos pompeyanos, Catálogo exposición (Alicante 2007) 143–147.

Id. 2008 *Id.*, La pintura mural romana en Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas, I–II (Murcia 2008).

Fernández Díaz – García Entero 2009 A. Fernández Díaz – V. García Entero, The imitation of marmora in Roman Wall paintings in Hispania, in: A. Àlvarez Pérez, Marbles and stones of Hispania. Exhibition catalogue, 9[th] International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones used in Antiquity (ASMOSIA), Tarragona 8–14 de junio 2009 (Tarragona 2009).

Fontemaggi *et al.* 2004 A. Fontemaggi – O. Piolanti – C. Ravara, Intonaci a motivi ripetitivi da alcune domus riminesi, in: A. Barbet (dir.), La peinture funéraire antique IVe siècle av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C. Actes du VII[e] colloque de l'AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 273–276.

Fuchs 1986 M. Fuchs, La Rome peinte chez les Helvètes (Avenches 1986).

Guiral Pelegrín 1992 C. Guiral Pelegrín, Las pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto, Valencia) Saguntum 25, 1992, 139–178.

Guiral Pelegrín – Martín Bueno 1996 C. Guiral Pelegrín – M. Martín Bueno, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).

Iacopi 1999 I. Iacopi, Domus Aurea (Milano 1999).

Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Ravara 1999 — C. Ravara, L'imitazione del marmo nella pittura parietale romagnola di epoca romana, AEmil 3, 1999, 137–151.

Sabrié – Sabrié 2011 — M. Sabrié – R. Sabrié, La Maison au Grand Triclinium du Clos de La Lombarde à Narbonne (Montagnac 2011).

Zimmermann 2004 — N. Zimmermann, Una volta dipinta nel Hanghaus 2 de Efeso. Nuove osservazioni sul contesto degli ambienti e la datazione delle pitture, in: L. Borhy (éd.) Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque internationale de l'AIPMA, 15–19 mai 2001, Budapest-Veszprém (Budapest 2004) 129–135.

Abbildungen

Abb. 1: Planta del Edificio del Atrio de la vertiente meridional del Cerro del Molinete (Cartagena). Fot.: Dirección técnica de la excavación
Abb. 2: Fragmentos del derrumbe de pintura mural de la pared E de la habitación 5 del Edificio del Atrio. Fot.: Dirección técnica de la excavación
Abb. 3: Alzado conservado de la pared N de la habitación 4 del Edificio del Atrio. Fot.: Dirección técnica de la excavación
Abb. 4: Restitución hipotética del esquema compositivo de los restos hallados en el derrumbe de la habitación 11 del Edificio del Atrio. Dibujo y digitalización: L. Suárez Escribano
Abb. 5: Restitución hipotética del alzado de la pared N de la habitación 15 del Edificio del Atrio. Dibujo y digitalización: L. Suárez Escribano
Abb. 6: Restitución de una zona superior o poslible techo según algunos fragmentos hallados en el derrumbe de la habitación 11 del Edificio del Atrio. Dibujo y digitalización: L. Suárez Escribano
Abb. 7: Restitución de una zona superior o posible techo según algunos fragmentos hallados en el derrumbe de la habitación 11 del Edificio del Atrio. Dibujo y digitalización: L. Suárez Escribano

Alicia Fernández Díaz
C/Santo Cristo, n° 1
Facultad de Letras
Universidad de Murcia
E – 30001 Murcia
aliciafd@um.es

José Miguel Noguera Celdrán
C/Santo Cristo, n° 1
Facultad de Letras
Universidad de Murcia
E – 30001 Murcia
noguera@um.es

Lorenzo Suárez Escribano
C/Madre María Séiquer, n° 8, 2° K
Santo Angel
E – 30151 Murcia
lorenzo.suarez@um.es

Julien Boislève – Sabine Groetembril

Mané-Véchen et la tendance sévérienne en Gaule

(Taf. CLVIII–CLX, Abb. 1–6)

Abstract

Our study is based on the exceptional set of paintings and stucco found in the Mané-Véchen *villa,* situated by the sea in Morbihan, France. Here, we shall endeavour to trace the spreading of decorative patterns from the end of the 2nd century onwards. This *villa* in the Vénètes *civitas* practically revealed all the decorative patterns (for walls and ceilings) for quite a prestigious set of buildings. Limited to a short period of time, given the brief occupation of the *villa* (180–282 AD), the various sets of decors extant here are quite outstanding in the regional context and reflect new decorative trends. This is especially valid for the stucco decors and in particular for the figurative stucco decors, for which the Mané-Véchen example is the most comprehensive. Stucco was widely used for cornices as early as the 1st century and, although only few decors exist, they all seem to be contemporary.

We will also present a simple geometric pattern, *i.e.* the frieze with a double pair of twisted ribbons, inspired from the Fourth Style, which seems to have been used only for the framing of the ceilings. Furthermore, the theme of *Venus* getting dressed is characteristic of the time. Here it is associated with decors imitating different marbles in what may be described as an opulent architectural context. Finally, we will analyse the development of the Linear Style in Gaul and compare it to the specific architecture.

Introduction

Fouillée de 2000 à 2007[1], la *villa* de Mané-Véchen[2] est un riche établissement maritime installé sur la rive droite de la ria d'Etel. Implanté sur le territoire de l'antique cité des Vénètes, l'actuel Morbihan (France), l'édifice bénéficie d'un panorama exceptionnel sur la profonde vallée fluviale ennoyée par la mer et jouit du microclimat favorable qu'elle apporte.

La fouille a révélé une implantation aux alentours de 180 ap. J.-C. et un abandon, par ses propriétaires légitimes, en 282 ap. J.-C. Cette occupation, relativement courte, permet une datation assez précise des décors peints et stuqués exhumés dans la *villa*. Le bâtiment s'organise en trois ailes disposées en U et qui ferment une vaste cour ouverte sur la ria pour son quatrième côté (Abb. 1). L'accès principal se faisait par l'aile méridionale, bordée de chaque côté d'une galerie (AT et AS) et dont toutes les pièces étaient ornées. L'aile occidentale présentait deux pièces à exèdre quadrangulaire (AB et R) desservies par un vestibule central (AC) qui donnait également accès à un jardin, ceint par un haut mur de clôture. Enfin, l'aile septentrionale accueillait des salles de services, mais également, en façade sur cour (E/K) et en façade maritime, des pièces à vivre ornées de peintures et de stucs (W et J).

L'essentiel des décors mis au jour sur ce site ont été étudiés au Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines de Soissons (APPA-CEPMR). L'abondance des vestiges ornementaux et la courte période d'existence du site, offrent un champ d'étude important et représentatif des modes décoratives en vogue à l'époque

[1] Fouille dirigée par A. Provost. Le prélèvement des peintures a été assuré par le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (CEPMR) pour les salles J et E/K, par J. Boislève pour les autres pièces.

[2] Provost 2007.

sévérienne. Parmi les nombreuses pièces étudiées, nous retiendrons ici le décor de quatre salles significatives.

I – La salle BF: un somptueux décor stuqué

La première, la salle BF, sise dans l'aile principale est une grande pièce d'apparat chauffée par un hypocauste à conduits. Une partie du décor des parois et du plafond a été découverte dans les niveaux de démolition liés à un incendie qui a touché les charpentes du bâtiment. Aux murs, le décor présente des stucs se détachant sur des fonds peints qui ont malheureusement presque totalement disparu, ne subsistant souvent plus qu'à l'état de couche sableuse[3]. La couleur de ces fonds est toutefois connue par de minces indices de coups de pinceaux ayant débordé à la base des stucs. Ils indiquent les deux teintes canoniquement associées aux reliefs: le rouge et le bleu. Sur ces fonds saturés, se détachent donc des architectures complexes et multiples dont témoignent surtout divers types de pilastres (Abb. 2). Quatre modèles différents sont identifiés. Trois d'entre eux, qui diffèrent surtout par leur largeur et par le traitement des bases et des chapiteaux, présentent des fûts rudentés. Le chapiteau est modelé et la peinture en cisèle les feuillages. Le quatrième, à fût lisse, s'apparente plutôt à un piédestal avec une ligne de fuite qui donne un effet de perspective. Des arcs reposaient certainement sur certains de ces pilastres. Constitués d'une moulure à profil lisse, ils atteignent environ 175 cm de diamètre.

Toujours dans le registre architectural, de nombreuses moulures d'encadrement ainsi que des modillons en perspective sont représentés. Orientés vers la droite ou vers la gauche, ils supposent une perspective axiale.

Dans ce cadre structuré, avec des espaces nettement délimités, prennent place des figures particulièrement soignées. On note une multitude de personnages travaillés à des échelles variables, jusqu'à des représentations à taille humaine. La qualité de la facture, l'importance du relief et la finesse des modelés sont tout à fait exceptionnels pour la Gaule. Parmi les visages conservés, on identifie aisément un Silène barbu, un Éros, ou encore plusieurs têtes de faunes ou de satyres. Un bras de grande taille tenant un caducée trahit la présence d'un Hermès (Abb. 3). La divinité est peut-être représentée une seconde fois; seule en témoigne une main tenant probablement une bourse, où l'on devine l'empreinte des flancs monétaires circulaires à travers le tissu. Un autre grand personnage indéterminé était vêtu d'une toge ou d'une étoffe dont les plis du tissu sont traités avec une remarquable fidélité.

Les stucs se développaient aussi sur le plafond de la même pièce. Un probable réseau assez libre de feuillages stylisés couvrait la surface dont les fonds, toujours bleus et rouges, sont partiellement conservés, indurés par la chauffe qu'ils ont subie. Des cadres moulurés structurent sans doute l'ensemble qui évoque une végétation luxuriante où les grappes de raisin et les fleurons abondent. Au sein de ce foisonnement, quelques scènes figurées sont attestées, notamment celle d'un satyre en érection, bras tendu vers une probable ménade ou nymphe. Le thème bachique est donc également identifié sur le décor de plafond. Comme pour en accentuer encore la richesse et l'éclat, tous les feuillages relativement plats et finement découpés sont rehaussés à la feuille d'or tandis que les figures, les grappes de raisin, les fleurons et les moulures sont laissés blancs.

En Gaule, les décors où le stuc prédomine demeurent parmi les plus méconnus, mais sans doute aussi les plus rares. Seuls seize sites peuvent à ce jour répondre à cette description. Mais il faut encore distinguer ceux qui n'ont livré aucune composante figurée comme l'ensemble de Bavilliers[4] (Territoire de Belfort) ou l'imposant décor d'Autun[5] (Saône-et-Loire). Dès lors, seuls dix sites sont recensés dont certains, découverts anciennement, ne sont connus que pour une ou deux figures conservées dans les collections des musées comme cette petite tête de Clermont-Ferrand[6] (Puy-de-Dôme) ou les visages du musée Rolin à Autun. Sur ces dix ensembles, la facture est extrêmement variable. À Vicourt[7] (Jura) les traits sont vifs et laissent volon-

[3] Boislève 2009.
[4] Billerey 1987.
[5] Boislève 2010b.
[6] Inédit.
[7] Barbet – Gandel 1998.

tairement voir dans la matière chaque coup de spatule ce qui donne l'effet d'une stylisation des figures. On retrouve un peu le même aspect grossier ou maladroit sur le grand personnage de Vieux[8] (Calvados) identifié comme étant un *Attis*. Le modelage est déjà plus soigné sur la tête de satyre d'Argenton-sur-Creuse (Indre) mais aucun site ne présente la finesse rencontrée à Mané-Véchen. Elle témoigne d'un artisanat très qualifié qui connaît par ailleurs les modèles classiques et les canons de la représentation des divinités. On notera par exemple le parfait rendu anatomique des muscles sur le bras d'Hermès ou la finesse de l'évocation des ongles sur une autre main.

Quant aux plafonds stuqués, le corpus est encore plus mince. Seuls quatre ensembles ont été étudiés et publiés en France. À Autun, le plafond découvert sur le site de la Clinique du Parc[9] est une composition à réseau où des moulures à rangs d'oves dessinent la trame que rythment des fleurons. Un second décor de la même ville, sur le site du centre hospitalier[10], livre également un décor où on suppose une trame à réseau avec des moulures estampées d'oves et de probables motifs de peltes. Des bandes rouges et bleues accompagnent les stucs laissés blancs. Enfin, à Vieux, c'est un plafond de la Maison au Grand Péristyle qui présente des médaillons circulaires moulurés, des fleurons et des moulures droites dans une trame, là encore, probablement à réseau.

Nos connaissances provinciales sont donc bien maigres sur cet artisanat du stuc. Toutefois, lorsqu'elles peuvent être datées, ces réalisations présentent des convergences qui semblent probantes. En effet, les décors de stuc paraissent connaître un net essor à partir de la fin du II^e^ siècle comme à Vicourt, Mané-Véchen, Châtillon-sur-Seiche (Ille-et-Vilaine) et Curçay-sur-Dives[11] (Vienne), au III^e^ s., à Autun, Bavilliers et Vieux, et jusqu'au IV^e^ s. pour Issigeac (Lot-et-Garonne).

La période sévérienne pourrait donc marquer le temps du renouveau provincial de cet artisanat dont le décor de Mané-Véchen constitue à ce jour l'exemple gaulois le plus abouti. Notons d'ailleurs que des stucs figurés sont également présents dans une seconde pièce de la même aile (salle BD). Malheureusement exposée à la mer, cette salle n'est que très partiellement conservée et seuls quelques fragments du décor nous sont parvenus, révélant une tête d'Amour, une panthère, des fragments de corps, quelques pétales de fleurons et diverses moulures à profil lisse.

II – La salle AB: une parfaite imitation d'*opus sectile* comme écrin à Vénus

Une autre salle livre un décor où le stuc est également présent, bien que de manière plus secondaire[12]. La salle AB se trouve à l'extrémité sud de l'aile occidentale de la *villa* et se caractérise par un plan qui ménage, sur l'un des murs, une exèdre quadrangulaire. Les trois murs principaux de la pièce portent un décor d'imitations de marbres d'un type particulier tandis que l'exèdre accueille, notamment sur son couvrement en voûte inclinée, un décor figuré.

L'imitation d'*opus sectile* se développe sur toute la paroi (Abb. 4). Au-dessus d'une zone inférieure à mouchetis blanc sur gris dont l'organisation est mal connue, la zone médiane présente des orthostates. Les panneaux en léger relief sont peints en imitation de marbre violet à gris et sont séparés par des petits compartiments rectangulaires, également en relief, se détachant sur un fond d'imitation de porphyre vert. Audessus de cette zone, et toujours séparés par des corniches rehaussées d'imitations de marbres, trois registres se succèdent. Le premier fait alterner des rectangles couchés agrémentés d'un losange, d'un rectangle ou d'un *scutum* en relief prenant place sur un fond imitant des placages de porphyre, de brèche orangée et autres roches, aux découpages complexes. Entre deux rectangles couchés, un carré à bande d'imitation de porphyre rouge accueille un disque stuqué sur fond de porphyre vert.

Au registre médian, plus simple, alternent, sur le même rythme, des losanges couchés peints en imitation de marbre vert à gros nodules blancs et des losanges dressés, en relief et peints en marbre jaune veiné de

[8] Vipard 2001.
[9] Groetembril 1993.
[10] Boislève 2005a; Boislève – Allag 2011.
[11] Allag – Blanc 2006.
[12] Boislève 2006.

marron. Enfin, le registre supérieur est orné d'un méandre à svastikas incluant des carrés d'imitations de marbres. Le relief disparaît totalement de ce dernier niveau au profit de la seule peinture.

Dans l'exèdre, la voûte accueille, sur un fond bleu, un grand buste de Vénus. La divinité est représentée nimbée de bleu clair, couronnée, parée de bijoux (notamment un collier de perles et d'émeraudes), vêtue d'un lourd manteau bleu à violet et d'une fine tunique dont la transparence laisse apparaître les seins. Elle tient de sa main gauche un *flabellum* tandis que deux Amours soutiennent une étoffe au-dessus de sa tête. L'un d'eux apporte également un coffret à bijoux. Sur le mur du fond de l'exèdre, de part et d'autre d'une fenêtre, sont encore peints deux Amours tenant une étoffe au vent.

La qualité des imitations de marbres de cette pièce est remarquable. Visant clairement à créer l'illusion d'un véritable placage, le rendu extrêmement réaliste, mais surtout la complexité des placages rattachent ces peintures à une série de décors à imitations de marbres intégrant un registre étroit à imitation d'*opus sectile* riche et détaillée. On en trouve des exemples similaires à Genainville[13] (Val-d'Oise), Liseux[14] (Calvados), Arnouville-lès-Gonesse[15] (Val-d'Oise), Charleville-Mézières (Ardennes) ou Carhaix[16] (Finistère). Plus généralement connues en prédelle, ces imitations appartiennent toutes à des décors datés de la fin du IIe s. ou du début du IIIe s. Elles correspondent à une mode qui signe le retour à une certaine complexité des motifs et à une finesse d'exécution des faux marbres empreinte d'une réelle volonté illusionniste. Notons que le décor de Mané-Véchen, en reprenant des orthostates en reliefs dignes des décors des premier et deuxième styles pompéiens, remet au goût du jour des modes oubliées. Par ailleurs, il apparaît que ces décors s'accompagnent presque toujours de tableaux figurés. L'utilisation du registre d'imitations de marbres semble donc servir d'écrin luxueux aux scènes les plus importantes. Un tel dispositif, également mis en œuvre dans des pièces à exèdres, se retrouve à Holstein (CH) et à Münsigen (CH)[17]. Dans ces deux salles thermales datées de 190 et 250, le décor d'imitations de marbres accompagne une figuration beaucoup plus riche sur le couvrement d'une exèdre. Il s'agit de scènes marines peut-être associées à Vénus. La représentation de cette divinité, ornant tout particulièrement voûtes et culs de four semble caractéristique de l'époque sévérienne. À Langon[18] (Ille-et-Vilaine), elle est figurée secondée d'un Amour, encore associée au monde marin comme à Mülheim-Kärlich[19] (All.) où elle est représentée à sa toilette, accompagnée de deux Amours. Hormis à Pompéi où Vénus est une divinité protectrice, ce thème ne semble se développer en peinture qu'à partir du IIe s.

À Mané-Véchen, pourtant, la représentation est hybride: alors que les Amours portant coffret à bijoux et étoffe évoquent la Vénus à sa toilette, la divinité est bien représentée en majesté, vêtue, couronnée et parée. Si le fond bleu rappelle volontiers le fond marin, la faune aquatique y est totalement absente.

III – La galerie EK: des rubans ondés et d'étranges pintades

L'aile septentrionale a livré des décors plus sobres, dans un état de conservation médiocre, très fragmentés et fragilisés.

Si la cour de la *villa* n'est pas équipée d'un portique continu permettant de circuler à couvert d'une aile à l'autre, la partie septentrionale dispose d'une galerie qui dessert les salles en front de mer.

Les peintures provenant de la galerie E/K décoraient une voûte surbaissée bordée de plates-bandes[20]. Ces dernières sont ornées d'une frise continue, large d'environ 30 cm, encadrée par une bande rouge ocre. Elle est composée d'une double paire de rubans ondés entrecroisés, alternativement rouge ocre et rouge bordeaux. Ils sont réalisés selon un mouvement continu du pinceau formant des pleins et des déliés, et cela sur la base d'un tracé préparatoire incisé au compas de cercles tangents et sécants. Les intersections des rubans

[13] Berthier 1980.
[14] Allag – Bartel 1985.
[15] Flécher 1980.
[16] Boislève – Labaune-Jean 2011.
[17] Kapossy 1966.
[18] Barbet 2008, 311–313.
[19] Gogräfe 1999.
[20] Groetembril 2002; Boislève 2003.

forment des fuseaux timbrés de points en croix[21] (Abb. 5). Le développement des rubans est parfois interrompu par un compartiment carré orné d'un fleuron.

Initialement simple frise de cercles tangents, le ruban ondé dont l'effet de torsion est donné par les pleins et les déliés, prend son essor durant la seconde moitié du II^e^ siècle[22]. Issu vraisemblablement des bordures ajourées pompéiennes, il connaît un développement propre qui s'accompagne d'un accroissement considérable du motif et trouve une place singulière dans l'architecture. À l'époque sévérienne, on le rencontre notamment à Nennig[23], Trèves (Gilbertstrasse, fin Ier–début IIe siècle)[24] et à Vieux (Maison au Grand Péristyle, fin IIe–début IIIe siècle) où il prend place en bordure de plafond. Dans le cryptoportique de la *villa* de Bösingen, il court de la même façon sur les plates-bandes qui bordent la voûte[25].

Sur le fond blanc de la voûte, se détachent des volatiles, peints de façon grossière, dans un style que l'on peut qualifier d'enfantin. Vus de profil, ils ont un corps massif ocre jaune ou kaki, moucheté de rouge pour figurer le plumage. Le ventre est souligné d'un trait bleu qui suggère l'ombre, la queue bleue est ébauchée. Le cou est assez long et la tête petite, avec un bec pointu ou arrondi. L'œil est figuré par un point ou par un cercle marqué d'un point.

Ces oiseaux massifs sont vraisemblablement représentés face à face, picorant une grappe de fruits figurée par trois points rouges. Ils ont été identifiés comme des pintades, appelées poule d'Afrique ou de Numidie dans la littérature antique[26]. Oiseau venu d'orient, il est considéré comme un met raffiné et exotique[27]. Cette façon rapide et naïve de représenter un motif est une des tendances bien attestées dès la fin du IIe siècle. Par exemple les oiseaux de Rouen (fouille du Métrobus)[28] et Martigues[29] sont peints dans cet esprit. En revanche, la représentation de pintades dans les décors muraux, que ce soit à Rome ou dans les provinces, est rare. Nous n'en connaissons pas en Gaule. Pourtant, ce gallinacé est souvent présent sur les pavements de mosaïque: à Saint-Romain-en-Gal[30] et à Nîmes[31] pour la Gaule, également à Rome[32]. Plus tardivement, on l'observe sur de nombreux pavements dans les provinces orientales, notamment dans les édifices byzantins de Madaba (Jordanie)[33].

IV – La salle J: un petit *tablinum* au décor linéaire

La galerie mène à une petite salle voûtée comportant neuf niches arquées, identifiée comme une salle d'archives ou un *tablinum* (salle J)[34]. Rappelons que c'est l'étude minutieuse des peintures fragmentaires qui a permis de restituer la forme architecturale. Le décor, de style linéaire, est sobre. L'enduit a été appliqué grossièrement, puis brossé de façon irrégulière. Un jeu de bandes rouges doublées d'un filet vert souligne les angles de l'architecture: angle de la pièce, départ du plafond, encadrement des niches et des lunettes, contour de la porte (Abb. 6). La zone inférieure est divisée en compartiments par de larges bandes rouges qui retombent mollement sans toucher le sol. Les compartiments sont ornés de touffes végétales dont les feuilles très grêles font penser à des algues.

La zone médiane est rythmée par les niches et leurs bandes d'encadrement. Entre les niches du mur nord est attesté un candélabre noir très sommaire, composé d'une fine hampe interrompue par un motif en «S» couché.

---

21 Boislève 2005b; Boislève *et al*. 2007.
22 Allag 2005.
23 Allag 1982, fig. 4.
24 Goethert 2000.
25 Fuchs 2006, 48.
26 Columelle, De l'agriculture VIII. Pline, *HN* X, XXVI, 38.
27 Allag 2005.
28 Lefèvre 1997, fig. 32.
29 Barbet 2008, fig. 532–533.
30 Lancha, 1981, pl. 153c.
31 Aymard, 1953.
32 Blanc – Nercessian 1992, fig. 143.
33 Piccirillo 1993.
34 Groetembril 2005, 9 f.

Des éléments un peu plus décoratifs ont pu être restitués aux angles des parois: il s'agit de cercles bouletés flanqués d'un motif en «gamma» aux extrémités en «U». Le centre du cercle est orné de cinq points en croix. Ce motif est similaire à celui représenté à l'intérieur des fuseaux, délimités par les rubans ondés, de la galerie EK, décrit ci-dessus.

Caractérisé par une certaine nonchalance des traits, ce système décoratif trouve de nombreuses comparaisons dans l'Empire. Le style linéaire où le décor fusionne avec l'architecture pour la mettre en exergue, est particulièrement bien adapté aux salles voûtées, percées de niches. On en connaît plusieurs exemples dans les catacombes de la première moitié du III^e siècle de notre ère. Dans la «petite villa» sous la basilique Saint-Sébastien[35] et le *cubiculum* de Jonas, on peut voir un décor très proche, bien que plus riche du point de vue iconographique[36]. Sur un champ blanc, un réseau de bandes rouges souligne les angles et délimite des panneaux. On y observe également le motif de «gamma» vert qui comble les vides. Il semblerait qu'à ce style linéaire puisse être associée l'utilisation du rouge et du vert, si bien qu'H. Mielsch, dans son chapitre sur la peinture antonino-sévérienne, donne pour sous-titre: «Das rot-grüne Liniensystem»[37].

Le motif de «gamma» n'est pas répertorié en Gaule. Nous l'avons mentionné dans les catacombes de Rome, nous le trouvons également dans la pièce E de l'*insula* de l'aigle à Ostie[38], dans une salle troglodyte à Zeugma (Turquie) où il est représenté avec les mêmes extrémités en U, ou encore dans une maison tombeau à Touna el Gebel (Égypte). On le trouve aussi fréquemment sur les tissus comme celui à la Victoire (musée des Beaux-Arts, Moscou)[39].

Ce motif qui peut sembler anodin, comble les vides, encadre les panneaux, renforce les angles ou encore orne les vêtements. Il correspond à une mode tardive, dont la forme simple est bien ancrée à Rome, tandis que la forme en «U» semble, plus connue en Orient. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'on le rencontre en Gaule.

Le cercle bouleté, en revanche, est assez répandu, notamment sur les décors de plafond. Souvent il entoure un fleuron qui, ici, est un peu schématique. Jamais encore on ne l'a rencontré associé au «gamma».

Le style linéaire et la mollesse des traits, associés à un fond brossé, correspondent au style pictural en vogue entre la fin du II^e et le milieu du III^e siècle. Cet exemple constitue à ce jour un *unicum* pour la Gaule.

Conclusion

Nous dévoilant une vision presque globale du programme ornemental de la *villa*, les peintures murales de Mané-Véchen constituent un témoignage précieux des modes décoratives sévériennes. Ces décors somptueux où cohabitent des techniques d'un grand raffinement et une iconographie pour le moins atypique, jamais laissée au hasard, reflètent un commanditaire de haut rang. On y observe un éventail des tendances picturales sévériennes, connues localement, et d'autres, aux influences beaucoup plus lointaines, probablement orientales. Les représentations classiques, remettant même au goût du jour un deuxième style révolu (salle AB), côtoient des décors novateurs, voire avant-gardistes et particulièrement schématiques.

L'étude de ces lots permet donc de mieux cerner les décors de cette période et de poser certains jalons stylistiques qui manquaient jusqu'alors.

---

[35] Mielsch 2001, 112.
[36] Pavia 2000.
[37] Mielsch 2001, 112.
[38] Devos 1984, 24.
[39] Borda 1958, 330.

Bibliographie

Allag 1982 C. Allag, Enduits peints de Ribemont-sur-Ancre, Gallia 40, 1982, 107–122.

Allag 2005 C. Allag, Rubans et pintades. Patrimoine, Société Archéologique 19, 2005, 18–21.

Allag – Batrel 1985 C. Allag – M. Batrel, Les peintures murales de Lisieux, in: A. Barbet (dir.), Peintures murales en Gaule, Actes des séminaires de l'AFPMA, Lisieux 1982, Bordeaux 1983, BARIntSer 240 (Oxford 1985) 29–38.

Allag – Blanc 2006 C. Allag – N. Blanc, Vouneuil et la tradition des stucs antiques, in: C. Sapin (dir.), Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Ve–XIIe siècles), Actes du colloque international tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, Bibliothèque de l'Antiquité tardive 10 (Turnhout 2006) 105–114.

Aymard 1953 J. Aymard, La mosaïque du Bellérophon à Nîmes, Gallia 11, 1953, 252–256.

Barbet 2008 A. Barbet, La peinture murale en Gaule Romaine (Paris 2008) 392 f.

Barbet – Gandel 1998 G. Barbet – P. Gandel, À Vicourt, Jura, les insolites décors d'une villa gallo-romaine, Archéologia 346, 1998, 42–45.

Bertier 1980 G. Berthier, Les peintures du temple de Genainville (Val-d'Oise), in: Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires de l'AFPMA, Lyon-Narbonne-Paris-Soissons 1979, Publication du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9 (Dijon 1980) 127–136.

Billerey 1987 Peintures et stucs de Bavilliers (territoire de Belfort), in: Pictores per Provincias. Actes du 3e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 28–31 août 1986, Cahiers d'archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 187–190.

Blanc – Nercessian 1992 N. Blanc – A. Nercessian, La cuisine romaine antique (Glénat 1992).

Boislève 2003 J. Boislève, Mané-Véchen en Plouhinec, Zone K, carrés Y et Z, rapport d'étude, CEPMR (Soissons 2003) 20 f.

Boislève 2005a J. Boislève, Autun (Saône-et-Loire). Extension du Centre hospitalier, rue Saint-Andoche, rapport d'étude, CEPMR (Soissons 2005) 103 f.

Boislève 2005b J. Boislève, Les peintures murales de la villa du Mané-Véchen. Patrimoine, Société Archéologique 19, 2005, 13–17.

Boislève 2006 J. Boislève, La villa de Mané-Véchen en Plouhinec (Morbihan). Étude des peintures de la salle AB, rapport d'étude, CEPMR (Soissons 2006) 138 f.

Boislève 2009 J. Boislève, La villa de Mané-Véchen en Plouhinec (Morbihan). Étude des stucs de la salle BF, rapport d'étude, 2 volumes, CEPMR (Soissons 2009) 158 f.

Boislève 2010a J. Boislève, Mané-Véchen, dorures et stucs d'une villa maritime, Archéologia 475, 2010, 35–49.

Boislève 2010b J. Boislève, Décor de stucs. L'ensemble exceptionnel du nouvel Hôpital d'Autun, in: P. Chardron-Picault (dir.), Aspects de l'artisanat en milieu urbain. Gaule et occident romain, actes du colloque international d'Autun, 20–22 septembre 2007, Revue Archéologique de l'Est suppl. 28, 2010, 219–229.

Boislève – Allag 2011 J. Boislève – C. Allag, Un décor stuqué monumental du Bas-Empire à Autun, Gallia 68–2, 2011, 195–235.

Boislève – Labaune-Jean 2011 J. Boislève – F. Labaune-Jean, Quelques peintures murales romaines et autres éléments décoratifs à Carhaix-Vorgium (Finistère), Arémorica 4, 125–137.

Boislève *et al.* 2007 J. Boislève – S. Groetembril – Cl. Vibert-Guigue, Les peintures de la villa de Mané-Véchen, in: C. Guiral Pelegrin (ed.), Circulacion de temas y systemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septembre 2004 (Zaragoza 2007) 512 f.

Boislève *et al.* 2011 J. Boislève – F. Labaune-Jean – C. Dupont, Coquillages, les décors marins d'Armorique, Archéologia 486, mars 2011, 24–35.

Boislève *et al.* 2013 J. Boislève – F. Labaune-Jean – C. Dupont, Les enduits à incrustations de coquillage d'Armorique romaine. Analyse d'un style régional du IIIe s. ap. J.-C. (Bretagne, France), Actes du colloque AIPMA d'Éphèse, 2014.

Borda 1958 M. Borda, La pittura romana (Milan 1958).

De Vos 1984 M. De Vos, La peinture italienne du IIe au IVe siècle. Les dossiers, Histoire et Archéologie 89, 1984, 24.

Flécher 1980 J.-F. Flécher, Les peintures murales du «Mont-de-Gif» (commune d'Arnouville-les-Gonesse, Val-d'Oise), in: Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de l'AFPMA, Lyon-Narbonne-Paris-Soissons, 1979, Publication du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9 (Dijon 1980) 121–126.

Fuchs 2006 M. Fuchs, Peintures régionales en Suisse romaine, Dossiers d'Archéologie 318, 2006, 48–55.

Gogräfe 1999 R. Gogräfe, Die Geburt der Venus eine Malerei aus des Villa rustica «im Depot» bei Mülheim-Kärlich, TrZ 1999, 247–275.

Groetembril 1993 S. Groetembril, Autun. Stucs de la Clinique du Parc, rapport d'étude, CEPMR (Soissons 1993) 11 f.

Groetembril 2002 — S. Groetembril, La villa de Mané-Véchen. Les peintures de la galerie E, Rapport d'étude, CEPMR (Soissons 2002) 8 f.

Groetembril 2005 — S. Groetembril, La villa de Mané-Véchen. Les peintures de la salle J, Rapport d'étude, CEPMR (Soissons 2005) 15 f.

Kapossy 1966 — B. Kapossy, Römische Wandmalereien aus Münsingen und Hölstein, Acta bernensia 4 (Berne 1966).

Lancha 1981 — J. Lancha, Recueil général des mosaïques de la Gaule, 3. Provine de Narbonnaise, 2. Vienne, Gallia suppl. 10, 1981.

Lefèvre 1997 — J.-F. Lefèvre, Les peintures murales de Rouen, Station Métrobus-Palais de Justice, Rapport d'étude, CEPMR (Soissons 1997) 11 f.

Mielsch 2001 — H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Pavia 2000 — C. Pavia, Guida delle catacombe romane. Dai Tituli all'Ipogeo di via Dino Compagni (Roma 2000).

Piccirillo 1993 — M. Piccirillo, The mosaics of Jordan. American Center of Oriental Research Publications 1 (Amman 1993).

Vipard 2001 — P. Vipard, Le rôle du décor dans les parties officielles d'une domus à péristyle au début du III^{e} siècle. Le cas de la maison au Grand Péristyle (Vieux, Calvados), Revue du Nord 83, 343, 2001, 21–33.

Abbildungen

Abb. 1: Localisation et plan de la *villa*, en rouge les pièces ayant livré de décors peints et/ou stuqués (DAO J. Boislève d'après un plan de A. Provost)
Abb. 2: Salle BF, pilastres stuqués (clichés J. Boislève, CEPMR)
Abb. 3: Salle BF, bras d'Hermès tenant son caducée (cliché J. Boislève, CEPMR)
Abb. 4: Salle AB, restitution hypothétique du décor (restitution et clichés J. Boislève, DAO J.-F. Lefèvre, CEPMR)
Abb. 5: Galerie E/K, restitution du plafond (DAO C. Vibert-Guigue, CNRS-ENS)
Abb. 6: Salle J, restitution du décor (DAO C. Vibert-Guigue, CNRS-ENS)

Julien Boislève – Sabine Groetembril
Chargé d'études spécialisées sur les peintures murales et stucs d'époque romaine, APPA-CEPMR, Soissons.
La Bonnemais
F – 35590 La Chapelle Thouarault
boislevejulien@yahoo.fr

Sabine Groetembril
Archéologie spécialiste en peintures murals et stucs d'époque romaine,
Responsable de la section étude APPA-CEPMR, Soissons.
APPA – CEPMR
Abbaye de Saint-Jean-des-Vignes
F – 02200 Soissons
sabine.groetembril@free.fr
appa.cempr@free.fr

Renaud Robert

À propos des médaillons dans un décor de troisième style tardif de la villa de Plassac (Gironde)

(Taf. CLXI, Abb. 1–4)

Abstract

Unter den Fragmenten einer Malerei vom Ende des 1. Jhs. v. Chr., die in Plassac (Gironde) gefunden wurden, befanden sich zwei Medaillons, eines mit dem Kopf einer Medusa, das andere mit dem Kopf einer Wassergottheit (Flussgott oder Okeanos). Der Bezug zum Wasser könnte sich aus der Topographie der Stadt ergeben, die am Ufer der Garonne liegt. In den Villenbeschreibungen insbesondere bei *Statius*, die in etwa gleichzeitig mit der ersten Phase der Residenz sind, erscheinen ganz entsprechend natürliche Wasserläufe in die Darstellung von Architekturkomplexen eingebettet. Die Präsenz von Medusa und einem Flussgott bzw. von Okeanos könnte auch als Verweis auf den Westen verstanden werden, da ja nach den Kampagnen des Claudius in Britannien die Eroberung der westlichen Grenzen ein Hauptmotiv der imperialen Propaganda wurde.

Les inventeurs de la villa romaine de Plassac (Gironde) ont découvert les fragments d'un décor de troisième style tardif comportant une série de médaillons sur la signification desquels je souhaite revenir dans cette communication. Ces fragments, provenant de remblais, ne peuvent malheureusement pas être assignés à un espace précis[1]. Ils appartiennent à la première phase de la villa, datable de la seconde moitié du Ier s. ap. J.-C., dont on sait peu de chose, sinon que l'édifice bâti face à l'estuaire de la Gironde comportait un vaste hémicycle de 33 m de largeur, prolongé par des bâtiments au nord et au sud. Dans l'axe de l'hémicycle s'élevait une salle de réception qui faisait face au panorama du fleuve.

Le décor (Abb. 1) dont proviennent les fragments comprend une plinthe à imitations de marbres veinés et mouchetés, une zone médiane composée de panneaux noirs ornés de figures volantes, des inter-panneaux formés par des candélabres végétalisés, dont les tiges recourbées soutiennent de petits animaux (cervidés, oiseaux), enfin une corniche et une zone supérieure divisée en compartiments. Les grands panneaux de la zone médiane sont surmontés par des tableaux décorés de canards affrontés qui alternent avec une composition «en fronton», comportant une lyre surmontée par un médaillon orné d'un fleuron et reliée aux angles inférieurs par un cordon ou des thyrses schématiques. Au-dessus des candélabres prennent place les médaillons qui feront l'objet de notre étude.

Deux d'entre eux sont suffisamment bien conservés pour inviter à en proposer une interprétation iconographique. Le premier présente (Abb. 2), en son centre, une tête de Méduse identifiable à son collier de serpents entrelacés; le second (Abb. 3) une tête masculine barbue. D'autres fragments lacunaires sont désormais illisibles, mais comportent des traces de chevelure. Les têtes se détachent sur un fond sombre. Elles sont inscrites dans un cadre vert clair bordé, vers l'extérieur, d'un motif de perles et pirouettes et, à l'intérieur, de simples perles.

---

[1] Bost dans Sion 1994, n. 55, 101–107; Balmelle 2001, 393–395; Bost *et al.* 2004, 167–176; sur les peintures: Savarit 1985, 113–135; Barbet 2008, 142 f. Sauf indication contraire, les traductions des sources antiques sont empruntées aux éditions de la CUF.

La villa et le fleuve

Les significations du motif de la tête de Méduse sont multiples et ses occurrences – notamment sous la forme du Gorgonéion – nombreuses dans les arts décoratifs. Depuis Hésiode, elle est associée à l'extrême Occident, aux confins océaniques de la Libye, au royaume des Hespérides et à celui des morts[2]. Son ascendance (fille de Phorcys et de Céto) la rattache étroitement au monde marin. Il est tentant d'interpréter la tête masculine barbue comme celle d'une divinité des eaux: le dieu Océan, Neptune ou un dieu fleuve. La disparition de la partie supérieure ne permet plus de distinguer la présence d'attributs distinctifs comme les pinces de crabe du dieu Océan ou les cornes taurines d'une divinité fluviale. On notera cependant que la présence de taches de couleur verte non seulement dans la chevelure mais aussi dans la barbe plaide en faveur d'une semblable identification[3].

Les liens de Méduse avec les milieux aquatiques ont déjà été soulignés et l'on a noté la présence fréquente du motif du Gorgonéion dans des lieux où l'on rencontre des eaux thermales, notamment sur les monnaies des cités qui offrent cette caractéristique[4]. Si le personnage masculin devait être identifié à un dieu marin ou fluvial, la signification aquatique du décor serait confirmée. La présence de canards sur les tableautins de la partie supérieure et la figure volante d'un amour chevauchant un dauphin iraient dans le même sens[5].

Il convient dès lors de souligner l'importance que revêt la présence de l'eau dans la «Villenkultur» de l'époque impériale, en particulier celle des fleuves et des eaux naturelles. La villa de Plassac, dans son premier état, a été comparée aux villas maritimes d'Italie qui s'ouvrent largement sur le paysage marin. Le panorama exceptionnel de l'embouchure de la Gironde en fonction duquel a visiblement été bâtie la villa trouverait ainsi un écho mythologique dans l'évocation discrète des divinités et créatures fluviales ou marines du décor intérieur.

L'intégration des cours d'eau au dispositif architectural des demeures de plaisance est l'un des atouts que mettent en valeur les sources littéraires[6]. À propos de l'Anio, bordé de villas, Pline déclare[7]: «L'Anio, le plus doux des cours d'eau, et qui semble comme invité et retenu par les villas qui le bordent». Témoignage contemporain de la première villa de Plassac, la description que propose Stace de la maison de campagne de son ami *Manilius Vopiscus* fait la part belle à l'Anio précisément, sur les deux rives duquel s'élevaient les bâtiments. Non seulement le poète recourt au thème classique de la nature complaisamment soumise à l'homme – ici le fleuve apaisé unit plus qu'il ne sépare les constructions réparties sur ses deux rives[8]–, mais

---

[2] Hésiode, *Theog.* 274–276 («Elle [Phorcys] enfanta également les Gorgones qui habitent au-delà de l'illustre Océan, à la frontière de la nuit, au pays des Hespérides sonores»). Voir également *Apollonios* de Rhodes, 4, 1513–1515 (en Libye); Strabon, 7, 3, 6 (près du mont Ogyien et des Hespérides); Diodore, 3, 52–54 (l'historien fait des Gorgones des femmes guerrières habitant près de l'Océan, aux confins de l'Occident, que combattirent les Amazones de Libye, qui résidaient elles-mêmes dans une île du lac Tritonis); Apollodore, *Bibl.* 2, 4, 2 (près de l'Océan); *Pausanias*, 2, 21, 6 (aux abords du lac Tritonis); Lucien, *Dial. mar.* 12 (en Libye); Ovide, *Met.* 5, 772–786 (au pied de l'Atlas); Pline, 6, 200 (les îles Gorgades au couchant dans l'Atlantique). Voir Desanges 2008, 224–226: la tradition qui place les Gorgones au couchant est très ancienne, mais une autre tradition les situe parfois à l'Est, en Éthiopie. Pour les autres références, sans localisation précise; Simón 1990, 146 n. 28; Casari 2004, 21 n. 43.

[3] C'est l'interprétation que retient finalement Barbet 2008, 142.

[4] Croon 1955, 11.

[5] Les inventeurs signalent un fragment interprété comme appartenant à une composition figurant Léda et le cygne; seule la tête du cygne est conservée et la restitution paraît donc audacieuse d'autant qu'il existe d'autres fragments représentant des cygnes, Barbet – Savarit-Dubbick 1983, 38 f. Du reste, les amours de Léda sont parfois associées à l'élément aquatique, notamment au fleuve Eurotas près duquel a lieu la rencontre avec le cygne. Le fleuve est évoqué dans une épigramme d'*Antiphilos* (*Anth. Gr.* 5, 307) et il est représenté sur certaines mosaïques, en particulier en contexte thermal, Balty 1988, 214–218.

[6] Grimal 19843, 297 f.; Cicéron, *Tusc.* 5, 74.

[7] Pline, *Epist.* 8, 17, 3: *Anio, delicatissimus amnium, ideoque adiacentibus villis uelut inuitatus retentusque*. La beauté du panorama sur la mer fait également partie des avantages de la villa que Pline possède aux Laurentes (*Epist.* 2, 17, 5; 12). Dans l'abondante bibliographie, on retiendra, Lafon 2001, 279–285; Förtsch 1993, 93. On peut aussi songer au rôle que joue la Moselle dans la scénographie des villas évoquées par Ausone (*Mos.*, 283–286. 293–297): les villas sont l'ornement de la rivière qui unit les deux rives et permet les conversations d'un bord à l'autre.

[8] Stace S. 1, 3, 20–26; Rostovtzeff 1911, 1–186; Cancik 1978, 121–123. Pour une comparaison avec la description de la villa sorrentine de *Pollius Felix*: Van Dam 1984, 187–190.

il met également en scène le dieu du fleuve personnifié qui s'amuse de voir ses eaux réchauffées dans les thermes[9] ou qui rivalise avec l'Alphée en suivant un cours mystérieux[10].

Les témoignages littéraires qui concernent les villas d'Aquitaine sont plus tardifs mais montrent la persistance du lien topique et emblématique qui unit la villa au fleuve. Le poème consacré vers 462–463 ap. J.-C. par Sidoine Apollinaire au *Burgus* de son ami Pontius Léontius, à Bourg-sur-Gironde (à peu de distance de Plassac), témoigne une fois encore de la volonté de mêler l'élément aquatique à l'évocation de la demeure[11]. La description des bâtiments est précédée de celle de la confluence de la Garonne et de la Dordogne et du phénomène du mascaret. Ce phénomène naturel devient sous la plume du poète une sorte de prodige qui contribue au prestige de la demeure. Sidoine insiste surtout sur le fait que le mascaret en confondant les eaux de l'Océan avec ceux des fleuves transforme en littoral maritime les rives de la Dordogne près desquelles se dresse le *burgus*[12].

Que l'intégration de l'élément aquatique à la disposition architecturale trouve un contrepoint dans le décor est un fait également attesté dans les villas tardives d'Aquitaine. L'exemple le plus significatif pourrait être celui de la villa du Pont d'Oly à Jurançon[13]. La villa a été bâtie sur les deux rives de l'ancien cours du Néez, les bâtiments thermaux occupant la rive ouest et les bâtiments résidentiels la rive est de la rivière (Abb. 4). La distribution de la demeure correspondait donc assez exactement à celle de la villa décrite par Stace. Elle intégrait la présence naturelle de l'eau dans une scénographie architecturale qui, grâce en particulier aux portiques de façade parallèles au cours d'eau, tirait le meilleur profit de la topographie. Le décor faisait écho à l'environnement aquatique, notamment dans les thermes, où plusieurs mosaïques figuraient des animaux marins, Neptune et les Néréides. La présence de ces motifs dans les thermes n'est pas exceptionnelle en Aquitaine[14], mais ils constituent à Jurançon un thème récurrent. Il reflète les affinités de l'architecture avec l'élément aquatique: la circulation de l'eau dans les installations thermales semble être la mise en abyme du rôle de la rivière dans l'architecture de la villa, comme le suggère Stace dans sa description des thermes de *Manilius Vopiscus*[15].

Les effets de miroir entre le paysage naturel et ses représentations artistiques, les jeux de correspondances entre la nature et ses métaphores mythologiques ne sont certainement pas propres à la villa de Plassac. On peut en revanche s'interroger sur la signification du choix des médaillons figurant Méduse dans le contexte iconographique de la seconde moitié du Ier s. ap. J.-C.

Image de l'Occident

À cette époque, comme on le sait, on observe une large diffusion dans les provinces des représentations de la tête de Méduse, habituellement associées à l'image de Jupiter Ammon[16]. Les spécialistes considèrent en général que les monuments publics qui adoptent ce type de décor s'inspirent des reliefs de l'attique du *Forum Augustum*, bien que jusqu'à présent, aucun fragment conservé ne puisse être identifié avec certitude comme un gorgonéion[17]. Seules sont attestées des têtes de Jupiter Ammon et des têtes barbues portant un torque dont

[9] Stace S. 1, 3, 45–46: *amnis / ridet anhelantes uicino flumine nymphas* («Le fleuve rit de voir ses nymphes suffoquer à proximité de son cours»).

[10] Stace S. 1, 3, 70–74: *Illic ipse antris in fonte relicto / nocte sub arcana glaucos exutus amictus / hac illac fragili prosternit pectora musco,/aut ingens in stagna cadit uitreasque natatu/plaudit aquas* («Là, voici que dans des grottes le fleuve lui-même, ayant abandonné sa source, dépouillé de sa tunique verte dans le mystère de la nuit étend sa poitrine ici ou là sur la mousse délicate, tombe en cascade dans un immense bassin ou frappe en nageant les eaux limpides»).

[11] Sidoine, *Carm.* 22, 101–113.

[12] Sidoine, *Carm.* 22, 112–113: *Turgescit et ipse / Oceano propriasque facit sibi litora ripas* («Les eaux de la Dordogne aussi sont gonflées par l'Océan et elle fait de ses propres rives des rivages maritimes»). Delhey 1993, 117–124.

[13] Les bâtiments de la rive gauche avaient été dégagés et dessinés entre 1850 et 1853. Les bâtiments de la rive droite, qui répondent à ceux de la rive opposée, ont été repérés en 1989–1990 et détruits lors de la dérivation du cours de la rivière. Balmelle 1980, n. 147–158; Fabre, dans: Fabre – Lussault 1994, 213 f., n. 535; Balmelle 2001, 354 f., n. 21; Fabre 2006, 125–130.

[14] Balmelle 2001, 300.

[15] Chez Sidoine Apollinaire aussi, l'évocation des thermes donne l'occasion d'un jeu d'esprit: les eaux du fleuve, gonflées par le mascaret, rejaillissent sur les toits et rejettent dans les bains les matelots surpris par la tempête (Sidoine, *Carm.* 22, 129–135).

[16] Budischovsky 1973, 201–220; Ensoli 1997, 161–169; Casari 2004, 141–156.

[17] Voir en dernier lieu: Ungaro 2004, 17–35.

l'identité est encore très controversée[18]. Les protomés, à Rome, comme dans les provinces d'Espagne (Mérida[19], Tarragone[20] ou encore *Italica*[21]) sont placés au centre d'un *clipeus* dont les bords sont richement ouvragés. Ailleurs, on observe une évolution qui conduit, soit à conserver les protomés de Jupiter Ammon en alternance avec des têtes de Méduse – mais sans le support du *clipeus* (notamment à Aquilée et dans la zone adriatique) – soit à utiliser le motif du *clipeus* sous une forme végétalisée, mais en introduisant de nouveaux types de protomés, comme sur le *Forum adiectum* d'Arles, où l'on a affaire sans aucun doute possible à un dieu Océan[22].

Ces motifs – Méduse, Jupiter Ammon, Océan, souvent dans un médaillon – se diffusent essentiellement dans la zone adriatique, mais aussi en Gaule, notamment en Narbonnaise, dès l'époque julio-claudienne[23]. À l'exemple d'Arles, déjà cité, s'ajoutent ceux de Vienne et de Caderousse[24]. À côté des protomés de Jupiter Ammon et de Méduse, apparaît un autre type iconographique. Il s'agit d'une tête masculine, le plus souvent imberbe, caractérisée par ses cornes taurines. Ce dieu est assimilé à «Achélous» par M. Verzár-Bass[25]. En dehors de l'Adriatique, on le retrouve dans le sanctuaire de la Grange-des-Dîmes à Avenches[26], au centre d'un médaillon, mais aussi sur les arcades du Forum de Vienne – sans médaillon cette fois – où il s'inscrit dans un décor d'anthémion récemment daté de l'époque julio-claudienne[27]. Qu'on assimile ou non ce type iconographique à Achélous, il faut néanmoins y reconnaître une divinité des eaux[28]. Se confirme ainsi l'importance du thème «aquatique» dans le répertoire ornemental des monuments publics inspirés des grands complexes de l'*Vrbs* ou des capitales provinciales.

Ce répertoire ne se limite pas aux monuments publics. Il se diffuse aussi dans le décor privé[29], comme l'attestent les *oscilla* de Pompéi[30] et d'Avenches[31], qui, en raison de leur forme, peuvent aisément s'inspirer du modèle du *clipeus*.

L'association des protomés de Jupiter Ammon et de Méduse est en général interprétée comme une allusion aux deux extrémités du monde connu, l'Orient incarné par Jupiter Ammon, l'Occident par Méduse. Les têtes barbues du Forum d'Auguste, si elles doivent bien être considérées comme des têtes de Barbares gaulois, confirment que ce programme faisait explicitement allusion à la conquête de l'Occident[32]. On comprendrait dès lors que des représentations de Méduse (ou du dieu Océan comme à Arles) aient pu, dans les provinces, se substituer aux têtes de Barbares pour évoquer la partie occidentale de l'Empire. Au-delà de l'allusion aux conquêtes d'Alexandre, légitimées par la consultation de l'oracle de Jupiter Ammon, ces différents décors feraient référence à la vocation universaliste du royaume du Macédonien et, après lui, à celle de l'empire romain qui en hérite et l'étend vers l'Occident. Leur diffusion dans les provinces, notamment en Gaule,

---

[18] Voir Casari 1998, 391–407.

[19] Trillmich 1990, 299–318; *Id*., 2004, 325–332; Peña Jurado, dans: Ayerbe Vélez *et al.* 2009, 574–582.

[20] Koppel 1990, 328–340; Ruiz de Arbulo *et al.* 2004, 141 f. Dans le cas de Cordoue, le fragment d'une statue d'Énée reproduisant celle du *Forum Augustum* laisse supposer l'existence d'un complexe monumental identique à celui des autres cités: Trillmich 1996, 175–195.

[21] Peña Jurado 2005, 137–162; *Id.* 2007, 325–341.

[22] Gros 1987, 339–363. Sur la frise du temple du divin Vespasien à Rome, ornée d'objets rituels, on observe déjà la végétalisation de la patère, dont l'*omphalos* est constitué par une tête de Méduse; elle alterne avec une patère recouverte de feuilles d'eau portant au centre la tête de Jupiter Ammon. Voir Casari 2004, 33; De Angeli 1992, 93 f.; Siebert 1999, 43 f.; Coarelli 2009, 72 f.

[23] La récente découverte dans le Rhône d'un fragment de la bordure en marbre d'un *clipeus*, dont le centre concave était destiné à recevoir un élément rapporté (comme à Tarragone), laisse penser qu'Arles a également pu se doter d'un monument public à l'imitation du *Forum Augustum*, voir Long – Picard 2009, 117.

[24] Terrer *et al.* 2003, n. 107, 51 f.; Espérandieu n. 272.

[25] Verzár-Bass 1995, 15–31; *Ead.* 2001, 439–455; *Ead.* 2004, 195–231; *Ead.* 2008, 9–31; *Ead.* 2011, 567–574.

[26] Verzár 1977, 34–46; Verzár-Bass 1995, 15–31; Bossert 1998, n. 19a, 45 f.; Bossert 2002, 40 fig. 20.

[27] Fellague – Robert 2011, 203–212.

[28] Isler 1970, 119; Mussini 1998, 261–268; Verzár-Bass 2001, 448.

[29] Sur l'assimilation du répertoire des monuments publics par le décor privé, voir Zanker 2002, 79–91; Fellague – Robert 2011, 209.

[30] En dernier lieu: Carrella *et al.* 2008, n. D02, 160 f. (*oscillum* en forme de *clipeus* avec protomé de Jupiter Ammon); n. E67, 244 (*oscillum* avec tête de Méduse).

[31] Bossert 1998, n. 1, 29 pl. 1, 1.

[32] Nicolet 1988, 59–68; sur l'*imitatio Alexandri*: Cresci Marrone 1993, 38–49; Casari 2004, 142; Selon Macrobe, Sat. 1, 21, 19, pour les Libyens , Ammon in carne le soleil couchant.

manifeste le désir de leurs élites de s'intégrer à l'Empire dont les limites, élargies par César, pouvaient apparaître définitivement fixées après Auguste[33].

Les règnes de Caligula et de Claude se sont illustrés par le retentissement de la conquête de la Bretagne qui intégrait à l'Empire les confins occidentaux de l'oikouménè[34]. F. Gury a démontré qu'une thématique à la fois marine et triomphale était à l'œuvre dans l'étonnant «cérémonial» de récolte des coquillages accompli par les soldats de Caligula sur le rivage de la Manche en 40 ap. J.-C.[35]. Elle a mis en évidence en particulier l'influence qu'avait pu exercer le modèle du triomphe universel de Pompée sur la propagande de Caligula. Claude donna au triomphe qu'il célébra sur la Bretagne en 44 ap. J.-C. un lustre exceptionnel[36]. L'Anthologie Latine contient plusieurs poèmes qui témoignent de l'importance attribuée à l'Océan dans l'idéologie impériale contemporaine de la soumission de la Bretagne[37]: les conquêtes nouvelles ont bouleversé la géographie de l'Empire et l'Océan, autrefois limite du monde connu, en est devenu désormais le centre[38]. Cette idéologie de la conquête des confins, symbolisés par les eaux des fleuves ou de l'Océan, explique l'omniprésence dans les provinces occidentales de la figure cardinale de Méduse aux côtés de Jupiter Ammon et la fréquence de celles d'Océan ou d'Achélous, emblème de ces fleuves dont on a dit le rôle primordial qu'ils jouaient dans la définition du territoire de l'empire[39].

Je n'exclurais donc pas qu'à sa modeste échelle, le propriétaire de la villa de Plassac ait eu conscience des implications idéologiques du décor qu'il choisissait pour l'une des pièces d'apparat de sa villa. À sa manière, cet homme participait à la construction de l'Empire, en tant qu'héritier des acteurs de la conquête et de l'organisation de l'Aquitaine, en tant que notable chargé de l'administration provinciale, ou, plus simplement, parce qu'il contribuait à la prospérité de la province par son intégration dans la vie économique régionale[40]. L'évocation des confins océaniques de l'Empire par le biais mythologique de Méduse et d'une divinité marine ou fluviale exprimait la fierté de ce représentant de l'élite d'appartenir à un empire qui avait su s'étendre jusqu'aux limites de la terre habitée et prétendait intégrer tous ses habitants à l'ordre nouveau.

Bibliographie

Ayerbe *et al.* 2009 — R. Ayerbe Vélez – T. Barrientos Vera – F. Palma García (dir.), El foro de Augusta Emerita. Génesis y evolución de sus recintos monumentales, Anejos de Archivo Español de Arqueología 53 (Mérida 2009).

Balmelle 1980 — C. Balmelle, Recueil général des mosaïques de la Gaule, IV. Province d'Aquitaine 1, Partie méridionale (Piémont pyrénéen), Gallia suppl. 10 (Paris 1980).

Balmelle 2001 — C. Balmelle, Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule, Aquitania suppl. 10 (Paris 2001).

Balty 1988 — J. Balty, Les mosaïques des thermes du gymnase de Chypre, RDAC 2, 1988, 205–218.

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Barbet – Savarit-Dubbick 1983 — A. Barbet – M.-O. Savarit-Dubbick, Peinture murale romaine en Gironde. Catalogue de l'exposition du Musée d'Aquitaine (Bordeaux 1983).

[33] Voir Philon d'Alexandrie, *Leg. ad Gaium* 8–10 et le commentaire de Cresci Marrone 1993, 71–73; pour le philosophe l'Empire est borné par deux fleuves: l'Euphrate et le Rhin.

[34] Zecchini 1987, 250–271.

[35] Suétone, *Cal*. 46; Dion Cassius, 59, 21; Gury 2008, 401–426.

[36] Suétone, *Cal*. 17; Dion Cassius, 60, 19–23. C'était le premier triomphe impérial depuis celui d'Octave en 29 av. J.-C. Tous les ans une fête commémorait le souvenir du triomphe de Claude: Dudley 1958, 7–17; Richard 1998, 355 f.

[37] Tandoi 1963, 83–129. 137–168.

[38] Il s'agit des poèmes 419 à 426 de l'Anthologie Latine (éd. Riese); 421 (Riese): *Euphrates ortus, Rhenus secluserat Arctos: / Oceanus medium uenit in imperium*; «L'Euphrate avait borné l'Orient, le Rhin le Pôle: l'Océan est venu occuper le milieu de l'Empire» (trad. de l'auteur). Voir Richard, 1991, 96–99, qui note en particulier que, dans tous ces poèmes, les limites de l'Empire sont matérialisées soit par un fleuve, soit par l'Océan: la conquête de provinces nouvelles passe d'abord par celle des eaux, fluviales ou marines. La thématique de la conquête de l'Océan est encore bien présente sous Vespasien, qui fut l'un des officiers de la campagne de 43 ap. J.-C.: il est glorifié par Valérius Flaccus (*Arg.* 1, 7–11) pour avoir navigué sur «l'Océan Calédonien» en digne héritier des marins de l'Argo.

[39] Voir en particulier sur les inscriptions des bornes milliaires, Cresci Marrone 1993, 135 f.

[40] On sait que pour Strabon (4, 5, 2 – 199c) l'embouchure de la Garonne constitue l'un des points d'embarquement vers la Bretagne. Le fleuve inscrit donc la villa dans les courants maritimes et commerciaux qui reliaient la Gaule et les Îles Britanniques.

Bossert 1998 M. Bossert, Die figürlichen Reliefs von Aventicum, Cahiers d'Archéologie Romande 69, Aventicum 7, CSIR Schweiz I, 1 (Lausanne 1998).

Bossert 2002 M. Bossert, Die figürlichen Skulpturen der Nekropole von Avenches – En Chaplix (VD). Nördlicher und südlicher Grabbezirk, Cahiers d'Archéologie Romande 91, Aventicum 12, CSIR Schweiz I, 3 (Lausanne 2002).

Bost *et al.* 2004 J.-P. Bost – E. Didierjean – L. Maurin – J.-M. Roddaz, Guide archéologique de l'Aquitaine celtique à l'Aquitaine romaine (VIe siècle av. J.-C.–XIe siècle ap. J.-C.) (Bordeaux 2004).

Budischovsky 1973 M.-C. Budischovsky, Jupiter-Ammon et Méduse dans les Forums du Nord de l'Adriatique, Aquileia Nostra 44, 1973, 201–220.

Cancik 1978 H. Cancik, Tibur Vopisci, Boreas 1, 1978, 116–134.

Carrella *et al.* 2008 A. Carrella – L. A. D'Acunto – N. Inserra – C. Serpe, Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane, Studi della Sopraintendenza archeologia di Pompei 26 (Rome 2008).

Casari 1998 P. Casari, Sui clipei del foro di Augusto, ArchCl 50, 1998, 391–407.

Casari 2004 P. Casari, Iuppiter Ammon e Medusa nell'Adriatico nordorientale. Simbologia imperiale nella decorazione architettonica forense, Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina 18, Antichità altoadriatiche, Monografie 1 (Rome 2004).

Coarelli 2009 F. Coarelli, I Flavi e Roma, in: F. Coarelli (dir.), Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi, catalogue de l'exposition de Rome (Rome 2009) 68–97.

Cresci 1993 G. Cresci Marrone, Ecumene Augustea. Una politica per il consenso, Problemi e ricerche di storia antica 14 (Rome 1993).

Croon 1955 J. H. Croon, The Mask of the Underworld Daemon. Some Remarks on the Perseus-Gorgon Story, JHS 75, 1955, 9–16.

De Angeli 1992 S. De Angeli, Templum divi Vespasiani (Rome 1992).

Delhey 1993 N. Delhey, Apollinaris Sidonius, Carm. 22: Burgus Pontii Leontii. Einleitung, Text und Kommentar, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 40 (Berlin 1993).

Desanges 2008 J. Desanges, Pline l'Ancien, Histoire naturelle, VI, 4ième partie. L'Asie africaine sauf l'Égypte, les dimensions et les climats du monde habité, Collection des Universités de France, Série latine 390 (Paris 2008).

Dudley 1958 D. R. Dudley, The Celebration of Claudius' British Victories, University of Birmingham Historical Journal 1, 1958, 6–17.

Ensoli 1997 S. Ensoli, Clípeos figurativos de los Foros de edad imperial en Roma y en las provincias occidentales. De signo apotropaico a símbolo de divinización imperial, in: J. Arce – S. Ensoli – E. La Rocca (dir.), Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Impero (Madrid 1997).

Espérandieu 1907 É. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, vol. I (Paris 1907).

Fabre 2006 G. Fabre, La villa du Pont d'Oly à Jurançon (Pyrénées-Atlantiques), in: F. Réchin (dir.), Nouveaux regards sur les villae d'Aquitaine. Bâtiments de vie et d'exploitation, domaines et postérités médiévales, Actes de la table ronde de Pau, 24–25 novembre 2000 (Pau 2006) 125–130.

Fabre – Lussault 1994 G. Fabre – A. Lussault, Carte Archéologique de la Gaule 64, Pyrénées-Atlantiques (Paris 1994).

Fellague – Robert 2011 D. Fellague – R. Robert, La frise ornée sur l'une des arcades du Forum de Vienne. Des représentations du dieu taurin à l'époque julio-claudienne, in: T. Nogales – I. Rodà (dir.), Roma y las provincias. Modelo y difusión. XI Coloquio internacional de arte romano provincial, Mérida 18–21 mai 2009 (Rome 2011) 203–212.

Förtsch 1993 B. Förtsch, Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius (Mayence 1993).

Grimal 1984 P. Grimal, Les jardins romains 3(Paris 1984).

Gros 1987 P. Gros, Un programme augustéen. Le centre monumental de la colonie d'Arles, JDI 102, 1987, 339–363.

Gury 2008 F. Gury, Les perles et les imperatores. Caligula in litore Oceani, dans: J. Napoli (dir.), Ressources et activités maritimes, Actes du colloque international de Boulogne-sur-Mer, 12–15 mai 2005 (Boulogne-sur-Mer 2008) 401–426.

Isler 1970 H. P. Isler, Acheloos (Berne 1970).

Koppel 1990 E. M. Koppel, Relieves arquitectónicos de Tarragona, in: W. Trillmich – P. Zanker (dir.), Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit, Colloque de Madrid, 19–23 octobre 1987 (Munich 1990) 328–340.

Lafon 2001 X. Lafon, Villa Maritima. Recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine, BEFAR 307 (Rome 2001).

Long – Picard 2009 L. Long – P. Picard, César. Le Rhône pour mémoire, catalogue de l'exposition d'Arles (Arles 2009).

Marco Simón 1990 F. Marco Simón, Iconografía y propaganda ideológica. Júpiter Amón y Medusa en los foros imperiales, in: J. M. Croisille, Neronia IV – Alejandro Magno modelo de los emperadores romanos. Actes du IVe Colloque international de la Sien, Madrid 13–15 octobre 1987, Collection Latomus 209 (Bruxelles 1990).

Mussini 1998 E. Mussini, La rappresentazione del dio fluviale Acheloo in area slovena, AVes 49, 1998, 261–269.
Nicolet 1988 C. Nicolet, L'inventaire du monde. Géographie et politique aux origines de l'Empire romain (Paris 1988).
Peña Jurado 2005 A. Peña Jurado, Imitaciones del Forum Augustum en Hispania. El ejemplo de Italica, Romula 4, 2005, 137–162.
Peña Jurado 2006 A. Peña Jurado, Reflejos del Forum Augustum en Italica, in: T. Nogales – J. González (dir.), Culto Imperial. Política y poder, Hispania antigua Serie Arqueològica 1 (Mérida 2006) 325–341.
Ramallo Asenio 2004 S. F. Ramallo Asensio (dir.), La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena, octobre 2003 (Murcie 2004).
Richard 1991 F. Richard, Un thème impérial romain. La victoire sur l'Océan, in: L'idéologie du pouvoir monarchique dans l'Antiquité, Actes du colloque tenu à Lyon et Vienne les 26–28 juin 1989 (Paris 1991) 91–104.
Richard 1998 F. Richard, Les images du triomphe de Claude sur la Bretagne, in: Y. Burnand – Y. Le Bohec – J.-P. Martin, Claude de Lyon, empereur romain. Actes du colloque Paris – Nancy – Lyon, novembre 1992 (Paris 1998) 355–371.
Rostovtzeff 2004 M. Rostovtzeff, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, RM 26, 1911, 1–186.
Ruiz de Arbulo *et al.* 2004 J. Ruiz de Arbulo – R. Mar – J. Domingo – I. Fiz, Etapas y elementos de la decoración arquitectónica en el desarrollo monumental de la ciudad de Tarraco (S. II A.C. – I D.C.), dans: Ramallo Asensio 2004, 115–151.
Savarit 1985 M.-O. Savarit, Les peintures murales romaines de Plassac (Gironde), in: A. Barbet (dir.), Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires AFPMA 1982–1983, Lisieux 1982 , Bordeaux 1983, BARIntSer 240 (Turnhout 1985) 113–135.
Siebert A. V. Siebert, Instrumenta Sacra. Untersuchungen zu römischen Opfer-, Kult- und Priestergeräten (Berlin 1999).
Sion 1994 H. Sion (dir.), Carte Archéologique de la Gaule, 33/1 (Gironde) (Paris 1994).
Tandoi 1963 V. Tandoi, Il trionfo di Claudio sulla Britannia e il suo cantore, StItFilCl 1963, 83–129. 137–168.
Terrer *et al.* 2008 D. Terrer – R. Lauxerois – R. Robert – V. Robin – A. Hermary – Ph. Jockey – H. Lavagne, Nouvel Espérandieu. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule, Vienne (Isère), (Paris 2008).
Trillmich 1990 W. Trillmich, Colonia Augusta Emerita, die Hauptstadt von Lusitanien, in: W. Trillmich – P. Zanker, Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit, Colloque de Madrid, 19–23 octobre 1987 (Munich 1990) 299–318.
Trillmich 1996 W. Trillmich, Los tres foros de Augusta Emerita y el caso de Cordoba dans: P. León, Colonia Patricia Cordoba. Una reflexión arqueológica (Cordoue 1996) 175–195.
Trillmich 2004 W. Trillmich, Los programas arquitectónicos de época julio-claudia en la colonia Augusta Emerita, dans: Ramallo Asensio 2004, 321–335.
Ungaro 2004 L. Ungaro, La decorazione architettonica del Foro di Augusto a Roma, dans: Ramallo Asensio 2004, 17–35.
Van Dam 1984 H.-J. Van Dam, P. Papinius Statius. Silvae Book II, a Commentary (Leyden 1984).
Verzár 1977 M. Verzár, Un temple du culte impérial, Cahiers d'Archéologie Romande 12, Aventicum 2 (Avenches 1977).
Verzár-Bass 1995 M. Verzár-Bass, Bemerkungen zum Problem der Kaiserkultstätte in Aventicum, Arculiana 1995, 15–31.
Verzár-Bass 2001 M. Verzár-Bass, Acheloos in öffentlichen Bildprogramm römischer Zeit, in: S. Buzzi (dir.), Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag, Antiquitas. Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums 3, 42 (Bonn 2001) 439–455.
Verzár-Bass 2004 M. Verzár-Bass, Osservazioni sulla tradizione artigianale nella decorazione architettonica del Palazzo di Diocleziano a Spalato, con particolare attenzione alle mensole figurate, Eidola 1, 2004, 195–231.
Verzár-Bass 2008 M. Verzár-Bass, Ancora su Acheloos nei programmi edilizi ufficiali. Dalla Gallia all'area balcanica, Atti e memorie della società istriana di Archeologia e storia patria 108 (Trieste 2008) 9–31.
Verzár-Bass 2011 M. Verzár-Bass, Acheloos associato a Juppiter Ammon nell'edilizia pubblica romana, in: T. Nogales – I. Rodà (dir.), Roma y las provincias. Modelo y difusión. XI Coloquio internacional de arte romano provincial, Mérida, 18–21 mai 2009 (Rome 2011) 567–574.
Zanker 1988 P. Zanker, Immagini come vincolo. Il simbolismo politico augusteo nella sfera privata, in: P. Zanker – E. Polito (cura di), Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano, Saggi di archeologia 7 (Milan 2002) 79–91 (= Bilderzwang. Augustan Political Symbolism in the Private Sphere, Image and Mystery in the Roman World, 1988, 1–13).
Zecchini 1987 G. Zecchini, I confini occidentali dell'impero romano. La Britannia da Cesare a Claudio, Contributi dell'Istituto di storia antica 13, 1987, 250–271.

Abbildungen

Abb. 1: Peinture de Plassac, restitution d'après Barbet 2008, fig. 202, 143
Abb. 2: Peinture de Plassac, tête de Méduse (cliché R. Robert)
Abb. 3: Peinture de Plassac, tête barbue (cliché R. Robert)
Abb. 4: Plan de la villa du Pont d'Oly à Jurançon d'après Fabre 2006, fig. 1, 125

Renaud Robert
Université Michel Montaigne
Bordeaux 3
UFR Humanité
Lettres
Domaine universitaire
F – 33607 Pessac cedex
renaud.robert@u-bordeaux.fr

Claudia-Maria Behling

Roman paintings of the *villa urbana* in the civilian city of *Carnuntum* (Lower Austria). A selection

(Taf. CLXII, Abb. 1–5)

Abstract

Die im Zuge des Großprojektes 2001–2011[1] durchgeführten Grabungen in der Zivilstadt in *Carnuntum* brachten vor allem im Bereich der *villa urbana* besondere Ergebnisse zu Tage. So war eine im Hof R 85 aufgedeckte Grube mit Bauschutt verfüllt, der durch ein Erdbeben in der Mitte des 4. Jhs. n. Chr. verursacht wurde[2] und somit einen *terminus ante quem* für die Malereien liefert. Vorwiegend handelt es sich um zwei Deckenmalereien, wobei der geringere Anteil zu einer oktogonalen Kassettendeckenimitation gehört. Aufgrund der Tatsache, dass einige der Bruchstücke in ihrem direkten Zerstörungsmoment auf dem Boden der Phase V im südlichen Korridor R 81[3] gefunden wurden, erbringt dieser Fundkomplex neben einer eindeutigen Raumzuweisung auch eine unstrittige Datierung in das letzte Drittel des 3. bis zur Mitte des 4. Jhs. n. Chr. Vergleichsbeispiele dieser Kassettendecke treten in Baláca[4] (2. Jh. n. Chr.) und *Aquincum*[5] (3. Jh. n. Chr.) auf und korrespondieren mit den Ergebnissen aus *Carnuntum*.

Die größte Fundmenge entfällt auf eine gewölbte Decke mit verschieden geformten Medaillons auf rotem Untergrund, die mit Ornamenten, Figuren und Tieren gefüllt sind. Darunter befindet sich auch ein nach rechts fliegender Eros, der eine Parallele in Bruckneudorf[6] besitzt. Die Fragmentanzahl, die Farbigkeit und die mythologischen Protagonisten lassen als Herkunftsort Raum 71 mit seiner in Phase V angelegten repräsentativen Apsis wahrscheinlich erscheinen. Dank des Erdbebenbefundes ist es somit möglich, zwei unterschiedliche Decken eines Gebäudes und einer Bauphase zu vergleichen. Raum 81 war durch seinen Ziegeltessellatboden und das geometrische Deckenmuster als Verteilerraum[7] charakterisiert, während Raum 71 mit seinem aufwendigen Dekor zum Verweilen einlud[8].

The ancient city of *Carnuntum* is located nearly 40 km outside of Vienna, next to the modern village Petronell-Carnuntum. Most parts of the Roman city have not been disturbed by modern layers of urban development. Several walls had been preserved up to a height of one meter but were later destroyed because of reuse for modern constructions[9]. Because of these visible monuments, *Carnuntum* was interesting for researchers who had conducted limited surveys since the beginning of the 20th century. The focus hereby lay on uncovering monuments for the museums and not on examining the cultural history of the place. As recently as 1948 until 1957, comprehensive excavations were carried out by E. Swoboda and his wife R.

[1] Humer 2005, 13–16; Humer – Maschek 2007, 45.
[2] Humer – Maschek 2007, 50 f. 53 f. Abb. 11; Maschek 2010, 268 f. 272 Abb. 1.
[3] Maschek – Humer 2007, 692; Maschek 2010, 267 f. 274 Abb. 4 links.
[4] Kirchhof 2004.
[5] Póczy 1958, 125 Abb. 33; 128 Abb. 37; Kerdő 2008, 290. 292 f. Abb. 13 d. e.
[6] Langmann 1979, 111 f. Abb. 15; Kieweg-Vetters 2008a, 166; Kieweg-Vetters 2008b, 99 f. Abb. 9.
[7] Strocka 1975, 101. 106; Zahlhaas 1978, 14; Wallace-Hadrill 1988, 88; Wallace-Hadrill 1994, 39–44; Zanker 1995, 17; Ellis 1997a, 45; Muth 1998, 61 f.; relativierend dazu: Laken 2001, 298 f.
[8] Clarke 1991, 16; Zanker 1995, 23–26. 30–32; Allison 1997, 329. 335; Scott 1997; Muth 1998, 54–59; Gogräfe 1999, 173; Zelle 2002, 240. 243–245; Zimmermann 2002, 114 f. Taf. 100, 46.
[9] Swoboda 1948, 2; Brandenstein 1960, 10; Humer *et al.* 2005, 174.

Swoboda-Milenović[10]. The goal was to install an archaeological park; therefore E. Swoboda was searching for walls, instead of layers, and did not continue excavations when he found one. These walls were covered with concrete. As a result, it was not obvious for visitors that they were from different periods. Apart from this, the Pannonian winters with alternating rain and frost caused the complete destruction of the ancient walls mixed with concrete. Thus, a major project[11] was initiated, running from 2001 until 2011, with the aim of revitalising the archaeological park. Hence, the areas have been excavated again, but this time until reaching the last layer without human influence. Additionally, the evaluation of the finds has been launched[12], including the exploration of the wall paintings. Especially one edifice of the archaeological park, the *villa urbana*, renders very important results regarding Roman painting. Very big fragments had been found in a large hole in the courtyard room 85 of this highly representative building. This hoard was later identified as a filling of a spring, which had been become useless because of a huge earthquake[13]. Due to coins we know that this earthquake approximately occurred in the middle of the 4th century AD[14], which provides a *terminus ante quem* for the depictions themselves. Two groups could be classified into ceiling-paintings, as can be seen by marks on their backsides, caused by the wooden slats in the humid mortar[15].

Only a small amount of the fragments belongs to an octagonal coffered-ceiling-imitation on a flat surface. A blue coffer follows a red one (Abb. 1), both with a yellow-brownish rosette in the middle. The coloured octagons are surrounded by brown dentils and egg-and-dart enrichments and in some areas light brown shadows create three-dimensional volumes. Black astragal motifs with light blue shadow-projections function as separations between the coffers. Comparisons of this system can be found at other places in the Pannonian province in modern Hungary. A hexagonal coffered-ceiling-imitation of brown shades with a very similar rosette and two-dimensional egg-and-dart enrichments was found at Baláca in a villa near Lake Balaton, dating to the 2nd century AD. The rosette consists of serrated petals placed one upon the other[16]. The petals in *Carnuntum* are heavily simplified, formed by dark brown serpentine stripes. A colourful octagonal coffered-ceiling was installed at the Governor's Palace at *Aquincum*, decorating a corridor in the 3rd century AD[17]. Instead of the dentils and egg-and-dart enrichments, green and brown stripes encircle brown coffers with a two-dimensional rosette. The inner circle with an inscribed cross in the middle of the flower is identical to the one at *Carnuntum*. Around the coffer runs an astragal with brown shadows and, like at *Carnuntum*, a circle is situated where three astragals come together.

During the excavations in the 1950ies, conducted by R. Swoboda-Milenović, some fragments of this ceiling were found, which were published by H. Brandenstein in an article in 1960[18]. Thanks to the newest investigations and the larger amount of available pieces, her often quoted reconstruction-drawing[19] can now be corrected (Abb. 2). Moreover, it is especially noteworthy that some of our fragments were found to the south of corridor room 81, on the floor of period V at the moment of their demolition, with their upper side on the ground. That is important because in the Severan period (period IV)[20], rooms 81 and 71 had one common wall. In period V room 71 was equipped with a highly representative apse and the corridor was prolonged to the south[21]. A *terminus post quem* for the decoration itself can be obtained by the fact that some of the fragments were discovered in the south-corridor, in a part that was built up in period V[22]. The *terminus ante quem* results from their deposition in the fountain filled up with rubble, which was produced by the earthquake around 350 AD. Traces on the ceiling fragments prove that the surface had been roughened for a

[10] Cf. Swoboda 1958; and the annual excavation reports in the CarnuntumJb.
[11] Humer 2005, 13–16; Humer – Maschek 2007, 45.
[12] E.g. Petznek 2007; Rauchenwald 2007; Žundálek – Žundáleková 2007; Behling *et al.* 2010.
[13] Humer – Maschek 2007, 53 f. fig. 11; Maschek 2010, 268. 272 fig. 1.
[14] Humer – Maschek 2007, 50 f.; Maschek 2010, 268 f.
[15] Cf. Gogräfe 1995, 175–177 fig. 24–26; 225 fig. 81; Gogräfe 1997, 11 f. fig. 9; 16–18 fig. 13–14; Weber 2001, 11 pl. 2, 2; Tober 2003, 135; Riedl 2007, 141 cat. 2. 1; Tober 2010, 857; Zimmermann – Ladstätter 2010, 17 fig. 9.
[16] Kirchhof 2004, 262 fig. 3–4.
[17] Póczy 1958, 125 fig. 33; 128 fig. 37; Kerdő 2008, 290. 292 f. fig. 13 d. e.
[18] Brandenstein 1960, 24 pls. 7 k. l.
[19] Brandenstein 1960, pl. 9; Barbet *et al.* 1997, 33 no. 25 a.
[20] Humer – Maschek 2007, 48 tab. 1; Maschek 2010, 270 tab. 1.
[21] Maschek – Humer 2007, 692; Maschek 2010, 267. 274 fig. 4 left.
[22] Humer – Maschek 2007, 52.

repainting[23] after an unspecified period. The mixture of plaster contains mainly limestone, for that reason most parts of this new layer are lost due to the dissolution process when lying in the earth. Only a small quantity is left, depicting plants (Abb. 3) and red-brownish circles (Abb. 4). Owing to the perfect conditions, we come to the conclusion that the coffered-ceiling-imitation and its secondary layer were installed in room 81 from the last third of the 3rd until the middle of the 4th century AD[24], which corresponds to the Pannonian examples given before.

The larger amount of the finds from the hole belonged to a vaulted ceiling-decoration with picture fields of various dimensions. Circular, semi-circular and rectangular sections are arranged on a red surface and surrounded by blue garlands. Most of them are filled with ornamental motifs, some contain animals. Two water birds are swimming in light blue fields and horses are jumping over plants or agricultural implements. One can determine at least three persons, whereas two of them are definitely winged. Probably used as a middle-medallion was an Eros with a height of approximately 45 cm (Abb. 5). His body is barely covered by a pink cloak and two big brown, yellow and blue wings are growing out of his shoulders. He is flying from left to right, whereby his head is turned to look behind his right shoulder. The target of his view is unknown, but maybe it is one of the other two protagonists. The light blue picture field is framed by a combination of yellow and blue circles, separated by white astragals. The same black area between the light blue ground and the first frame circle can also be seen at Bruckneudorf[25], only a few kilometres away from *Carnuntum*. The Eros of this villa is also standing on a light blue sphere enclosed by a red and blue frame. G. Kieweg-Vetters dated this ceiling to the 3rd century AD[26], which corresponds with our results. The vaulted ceiling of *Carnuntum* is composed of mythological figures and many detailed ornaments using a wide range of colours. For this reason, only a highly representative room is worth considering for this decoration[27] that had been in existence before the earthquake at the middle of the 4th century AD. What immediately comes to mind is the big room 71, which had been remodelled in period V with an apse to make it more prestigious[28]. The ceiling was possibly redecorated with a new painting at the same time, which would mean that our ceiling had adorned room 71 from the last third of the 3rd until the middle of the 4th century AD.

On account of the earthquake, two ceiling decorations stemming from two rooms of different style, rank and use could be compared in one building and in one period. Room 71 was a highly representative room with a complicated and elaborate ceiling with mythological figures, which invited guests to remain and to observe[29]. Room 81 was a corridor where one walked through as quickly as possible from one room to another. The character of the room was expressed by its tessellated floor[30] and the geometric ceiling-pattern which is typical for a side room[31]. The seismological incident and the newest excavations have provided two key monuments, which are very interesting for other researchers and less secure contexts. Moreover, we now have a better idea of the Roman paintings from *Carnuntum* and the publications by H. Brandenstein could be corrected in some points. Furthermore, both ceilings offer close parallels to *Aquincum*, Baláca and Bruckneudorf and seem to represent some regional style, which has to be investigated in-depth. Also relevant for this analysis is a huge complex of wall paintings, found in 2007 in the private bath of the *villa urbana*. They show three-dimensional architectures and imitations of stucco friezes similar to stuccos and stucco imitations at Baláca[32]. These fragments will bring out more information about Roman pattern books, the circulation of artisans and the style preferred by Pannonian inhabitants.

---

[23] Cf. Ling 1991, 199 fig. 217; Tober 2003, 292; Kieweg-Vetters 2008b, 103.

[24] For the period-classifications cf.: Humer – Maschek 2007, 48 tab. 1; Maschek 2010, 270 tab. 1.

[25] Langmann 1979, 111 f. fig. 15; Kieweg-Vetters 2008a, 166; Kieweg-Vetters 2008b, 99 f. fig. 9.

[26] Special thanks to G. Kieweg-Vetters for this unpublished information.

[27] Gogräfe 1995, 223 f. 230–232; Muth 1998, 64–67; Gogräfe 1999, 173.

[28] Maschek – Humer 2007, 692; Maschek 2010, 267.

[29] Clarke 1991, 16; Zanker 1995, 23–26. 30–32; Allison 1997, 329. 335; Scott 1997; Muth 1998, 54–59; Gogräfe 1999, 173; Zelle 2002, 240. 243–245; Zimmermann 2002, 114 f. pl. 100, 46.

[30] Concerning floor mosaics: Muth 1998, 61 f.; Scheibelreiter 2001, 114–122; Scheibelreiter 2010, 501.

[31] Strocka 1975, 101. 106; Zahlhaas 1978, 14; Wallace-Hadrill 1988, 88; Wallace-Hadrill 1994, 39–44; Zanker 1995, 17; Ellis 1997, 45; Muth 1998, 61 f.; Falzone – Tober 2010, 633. 637. 640; relativizing concerning wallpaper patterns: Laken 2001, 298 f.

[32] Thomas 1964, 99 f. pls. 48–49; Palágyi 2004a, 272 f. fig. 5–6; Palágyi 2004b, 196. 209–214 fig. 12–17. 19–22; Kirchhof 2008, 45–59. 100–106 fig. 3–4. 6–17; 110 f. fig. 25–26.

Bibliographie

Allison 1997 P. Allison, Artefact Distribution and Spatial Function in Pompeian Houses, in: B. Rawson – P. Weaver, The Roman Family in Italy. Status, Sentiment and Space (Oxford 1997) 321–354.

Barbet *et al.* 1997 A. Barbet – R. Douaud – V. Lanièpce, Imitations d'opus sectile et decors à reseau. Essai de terminologie, BPeintRom 12, 1997, 5–46.

Behling *et al.*2010 C.-M. Behling – D. Katzjäger – I. Müller – G. Parrer – A. Rauchenwald – S. Stökl, Zivilstadt Carnuntum. Fundbericht Haus II, CarnuntumJb 2008, 2010, 149–286.

Brandenstein 1960 H. Brandenstein, Wandmalerei aus Carnuntum, CarnuntumJb 1958, 1960, 10–29.

Clarke 1991 J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy 100 BC–AD 250. Ritual, Space and Decoration (Berkeley 1991).

Ellis 1997 S. P. Ellis, Late-Antique Dining. Architecture, Furnishing and Behaviour, in: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill, Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond, JRS suppl. 22 (Portsmouth 1997) 41–51.

Falzone – Tober 2010 S. Falzone – B. Tober, Vivere con le pitture ad Efeso ed Ostia, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Naples 17–21.9.2007, AIONArch Quad 18 (Naples 2010) 633–644.

Gogräfe 1995 R. Gogräfe, Die Wand- und Deckenmalereien der villa rustica „Am Silberberg" in Bad Neuenahr-Ahrweiler, TrZ Beih. 20, 1995, 153–240 = Berichte zur Archäologie an Mittelrhein und Mosel 4.

Gogräfe 1997 R. Gogräfe, Wand- und Deckenmalereien der Villen von Bad Kreuznach und Bingen-Kempten, Mainzer Archäologische Zeitschrift 4, 1997, 1–109.

Gogräfe 1999 R. Gogräfe, Die römischen Wand- und Deckenmalereien im nördlichen Obergermanien, Reihe C. Archäologische Forschungen in der Pfalz 2 (Neustadt an der Weinstraße 1999).

Humer 2005 F. Humer, Ein „Pompeji vor den Toren Wiens". In Carnuntum erwacht eine Stadt der römischen Kaiserzeit zu neuem Leben, AW 36/3, 2005, 9–16.

Humer – Maschek 2007 F. Humer – D. Maschek, Eine Erdbebenzerstörung des 4. Jahrhunderts n. Chr. im sogenannten Peristylhaus der Zivilstadt Carnuntum, Archäologie Österreichs 18/2, 2007, 45–55.

Humer *et al.* 2005 F. Humer – A. Konecny – D. Maschek, Zivilstadt Carnuntum. Haus I, die Grabungen im römischen Stadtviertel des Archäologischen Parks Carnuntum in den Jahren 2001 und 2002, CarnuntumJb 2004, 2005, 89–177.

Kerdő 2008 K. H. Kerdő, Der Statthalterpalast von Aquincum, in: P. Scherrer (Hrsg.), Domus. Das Haus in den Städten der römischen Donauprovinzen, Akten des 3. Internationalen Symposiums über römische Städte in Noricum und Pannonien, Sonderschriften Österreichisches Archäologisches Institut 44, 2008, 285–306.

Kieweg-Vetters 2008a G. Kieweg-Vetters, Wie die Farbe in die Villa von Bruckneudorf kam, Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 123, 2008, 161–170.

Kieweg-Vetters 2008b G. Kieweg-Vetters, Das Leben in einer römischen Villa anhand ausgewählter Funde, Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 124, 2008, 91–116.

Kirchhof 2004 A. Kirchhof, Coffered Ceiling-Decoration at Baláca, Pannonia, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique, Actes du VIII[e] Colloque international de l'AIPMA, Budapest – Veszprém 15–19.5.2001 (Budapest 2004) 261–270.

Kirchhof 2008 A. Kirchhof, "Ab ovo ad mala". The Decorative System and Reconstruction of the Dining Room at Baláca, BalacaiKöz 10, 2008, 42–111.

Laken 2001 L. Laken, Wallpaper Patterns in Pompeii and the Campanian Region: Towards a Fifth Pompeian Style?, in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IV[e] siècle av. J.-C.–IV[e] siècle ap. J.-C., actes du VII[e] Colloque de l'AIPMA, 6. –10.8.1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 295–300.

Langmann 1979 G. Langmann, Bericht über die Grabungskampagnen 1975–1978 in Bruckneudorf, Bezirk Neusiedl am See, Burgenland, Burgenländische Heimatblätter 41, 1979, 100–114.

Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Maschek 2010 D. Maschek, Zerstörungsbefunde des 4. Jh. n. Chr. in der Osthälfte der Insula VI/Zivilstadt Carnuntum. Archäologische Interpretation im urbanistischen Kontext, in: M. Meyer – V. Gassner (Hrsg.), Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentages vom 28.02. bis 01.03.2008 in Wien, Wiener Forschungen zur Archäologie 13 (Wien 2010) 265–274.

Maschek – Humer 2007 D. Maschek – F. Humer, Fundberichte aus Österreich 45, 2007, 690–693.

Muth 1998 S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Archäologie und Geschichte 10 (Heidelberg 1998).

Palágyi 2004a S. Palágyi, Villa romana und ihre Wandgemälde in Baláca, in: L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique, Actes du VIII[e] Colloque international de l'AIPMA, Budapest – Veszprém 15–19.5.2001 (Budapest 2004) 271–277.

Palágyi 2004b S. Palágyi, Festett stukkópárkany részlete a balácai főépület (I.) 11. helyiségéből (Kapcsolat a balácai és a balatonfüredi villagazdaság között) – Bemaltes Stuckgesimsfragment aus dem Raum 11. des

Hauptgebäudes (I.) von Baláca (Verbindungen zwischen den Balácaer und Baltonfüreder Gutshöfen) BalacaiKöz 8, 2004, 176–215.

Petznek 2007 B. Petznek, Ausgewählte Gefäßkeramik aus Haus I in der Zivilstadt Carnuntum, CarnuntumJb 2006, 2007, 135–280.

Póczy 1958 K. Sz. Póczy, Az aquincumi helytartói palota falfestészete – Die Wandmalerei des Statthalterpalastes von Aquincum, BudReg 18, 1958, 103–148.

Rauchenwald 2007 A. Rauchenwald, Ausgewählte Fundgruppen aus Haus I in der Zivilstadt Carnuntum, CarnuntumJb 2006, 2007, 281–341.

Riedl 2007 N. Riedl, Provinzialrömische Wandmalerei in Deutschland. Geschichte – Historische Werkstoffe – Technologie, Restaurierungsgeschichte im Kontext der Denkmalpflege dargestellt an ausgewählten Beispielen. Katalogteil (Diss. Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2007) <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/volltexte/2010/218/> (26.02.2011).

Scheibelreiter 2001 V. Scheibelreiter, Studien zu den kaiserzeitlichen Mosaiken Westkleinasiens (Diss. Universität Wien 2001).

Scheibelreiter 2010 V. Scheibelreiter, Mosaiken, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde. Wohneinheit 2, FiE VIII/8 (Wien 2010) 487–509.

Scott 1997 S. Scott, The Power of Images in the Late-Roman House, in: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill, Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond, JRS suppl. 22 (Portsmouth 1997) 53–67.

Strocka 1975 V. M. Strocka, Pompejanische Nebenzimmer, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten (Recklinghausen 1975) 101–114.

Swoboda 1948 E. Swoboda, Grabungsberichte. Die Ausgrabungen in Petronell 1938–1948, Mitteilungen des Vereins der Freunde Carnuntums, Dezember 1948/1, 2.

Swoboda 1958 E. Swoboda, Carnuntum. Seine Geschichte, seine Denkmäler, Römische Forschungen in Niederösterreich I [3](Graz 1958).

Thomas 1964 E. B. Thomas, Römische Villen in Pannonien. Beiträge zur pannonischen Siedlungsgeschichte (Budapest 1964).

Tober 2003 B. Tober, Die römischen Wand- und Deckenmalereien von Saalfelden/Wiesersberg (Diss. Universität Salzburg 2003).

Tober 2010 B. Tober, The Decorative Programme of an Apsidial Room in the Roman Villa at Saalfelden/Wiesersberg (Austria), in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA 2, Naples 17–21.9.2007, AIONArch Quad 18 (Naples 2010) 857–864.

Wallace-Hadrill 1988 A. Wallace-Hadrill, The Social Structure of the Roman House, BSR 56, 1988, 43–97.

Wallace-Hadrill 1994 A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (Princeton 1994).

Weber 2001 W. Weber, »… wie ein großes Meer«. Deckendekorationen frühchristlicher Kirchen und die Befunde aus der Trierer Kirchenanlage, TrWPr 17 (Mainz 2001).

Zahlhaas 1978 G. Zahlhaas, Die Fresken des römischen Thermengebäudes von Schwangau, AW 9/4, 1978, 13–23.

Zanker 1995 P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack, Kulturgeschichte der antiken Welt 61 (Mainz 1995).

Zelle 2002 M. Zelle, Wandmalereien im Kontext römischer Wohnhäuser in der Colonia Ulpia Traiana: Positionierung und Ausstattung am Fallbeispiel der Insula 19, in: R. Gogräfe – K. Kell, Haus und Siedlung in den römischen Nordwestprovinzen. Grabungsbefund, Architektur und Ausstattung, Internationales Symposium der Stadt Homburg 23.–24.11.2000, Forschungen im römischen Schwarzenacker IV (Homburg/Saar 2002) 235–246.

Zimmermann 2002 N. Zimmermann, Ausstattungen von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, DenkSchrWien 302 = AF 7 (Wien 2002) 101–117.

Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Žundálek – Žundáleková 2007 I. Žundálek – B. Žundáleková, Römische Lampen aus Haus I in der Zivilstadt Carnuntum, CarnuntumJb 2006, 2007, 343–362.

Abbildungen

Abb. 1: Red coffer of the coffered-ceiling-imitation with yellow-brownish rosette
Abb. 2: New reconstruction of the coffered-ceiling-imitation of room 81
Abb. 3: Secondary layer *in situ* at the primary ceiling painting of room 81
Abb. 4: Red and brown circles, secondary layer of room 81
Abb. 5: Vaulted ceiling medallion with flying Eros

Photos and drawings: C.-M. Behling

Claudia-Maria Behling
Wolfgang Schmälzgasse 4/29
A – 1020 Wien

Dragana Rogić

Wall decoration of the *Viminacium* amphitheatre

(Taf. CLXIII–CLIV, Abb. 1–6)

Abstract

Im Folgenden werden Fragmente einer Wandmalerei analysiert, die 2008 nördlich des östlichen Eingangs des Amphitheaters in *Viminacium* entdeckt wurden. Aufgrund archäologischer Funde konnte der Anfang der Bauarbeiten an diesem Amphitheater in die erste Hälfte des 2. Jh. n. Chr. datiert werden. Die analysierten Fragmente sind nicht nur wegen ihrer Ikonographie bemerkenswert, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass die Malerei zweischichtig ist bzw. sekundär übermalt wurde. Den Motiven nach konnten die Reste der Wanddekoration in folgende Gruppen gegliedert werden: pflanzliche Motive mit Girlanden aus der jüngeren Phase, pflanzliche Motive mit Girlanden aus der älteren Phase und eine Imitation von Marmorverkleidung.

Das jüngere florale Schema mit Girlanden wurde in rot und grün auf weißem Hintergrund gemalt, es finden sich stilisierte Blumen wie Blüten mit grünen Stielen und Blättern um Girlanden. Analogien können in der Wandmalerei in Grabkammern und Wohnbauten aus den Provinzen *Asia Minor*, *Judaea*, *Syria*, *Baetica*, *Italia* und *Dacia Mediterannea*, in der Zeit zwischen dem 2. und dem 5. Jh., gefunden werden. Aus der älteren Malphase des Amphitheaters blieb nur ein kleiner Teil der Wandmalerei erhalten, sie zeigt ein ähnliches ikonographisches Schema mit einer roten Girlande. Ein figürliches Motiv vielleicht mit Stierkopf kann unter den Wandmalereien der älteren Bemalungsphase erkannt werden. Über dem Kopf dieses Tieres erschien ein rotes Band, ähnlich wie auf den anderen Fragmenten, vielleicht alternierend mit grünen Blättern und Girlanden. Falls das Tiermotiv einen Stier darstellt, könnte das gesamte Bild eine Opferszene zeigen oder hypothetisch auch das Symbol der *Legio VII Claudia Pia Fidelis*. Auf einem dieser Fragmente ist zudem ein Teil einer Inschrift mit den Buchstaben B und A sichtbar. Weitere Fragmente stammen von einer Imitation von Marmorverkleidung, in der Art einer rot-gelben Breccie. Ähnliche Beispiele von Marmorimitation finden sich auf Wanddekorationen in *Asia Minor*, *Italia*, *Moesia Superior*, *Pannonia Valeria* und *Pannonia Secunda*.

Dem dekorativen Schema nach mit Girlanden und eventuell Stierköpfen sowie Marmorimitation werden diese Malereifragmente zu einem repräsentativen Gebäudeteil gehört haben.

Archaeological research of the *Viminacium*[1] amphitheatre started in 2007. The remains of the amphitheatre show that it was of elliptical shape, built of stone blocks and pieces of stone bound with mortar. During three years of excavation, the area around the arena was defined, with passages on the eastern and western sides and auxiliary rooms next to the northern wall.

According to the obtained results, the amphitheatre measured approximately 75 x 85 m, the arena 45 x 55 m, while the height of the northern wall (which is the highest preserved part of the building) measures 3,25 m. Remains of the wall which used to separate the arena from the auditorium were discovered first. In the northern part of the amphitheatre holes of circular or rectangular cross-section were observed in various

[1] The ancient city of *Viminacium*, the former capital city of the Roman province Upper Moesia or *Moesia Prima* in late antiquity was the military camp of the *legio VII Claudia* (Mano-Zisi 1964, 93–113). It is situated in eastern Serbia near Stari Kostolac, at the mouth of the river Mlava into the Danube. In the first half of the 2nd century, during the reign of Hadrian, it became a municipal status and in the 3rd century (in 239 AD), during the reign of Emperor Gordian III, the status of a *colonia* and the right to mint coins. The city was destroyed in the middle of the 5th century, during a Hunnic invasion. *Viminacium* possessed all the elements of a Roman city, of which testify remains of the *thermae*, *insulae*, amphitheatre, aqueduct, *mausoleum* and *memoriae* (buildings within the cemeteries). Archaeological research on this site has continued for more than a century.

depths during the research, first noted by the first excavator of *Viminacium*, M. Valtrović. He believed that they were wooden pillars.

According to small archaeological finds, the beginning of the building activities for the amphitheatre can be dated to the Traianic or Hadrianic period, while during the end of the 3rd century the amphitheatre lost its function and was then used for burial purposes[2].

In this paper, the fragments of wall paintings, which were found to the north of the eastern entrance in 2008, are analysed. The finds come from a layer of debris, soot and burned earth. According to the painted motifs, it is possible to divide these remains of wall-decoration into floral schemes with garlands, zoomorphic motifs and imitations of marble plastering. An interesting fact is that a similar iconographical scheme was repeated while renewing the wall decoration of the amphitheatre, which can be seen on the garlands.

About the paintings from the *Viminacium* amphitheatre

The fragments of wall-paintings found to the north of the eastern amphitheatre entrance are specific, not only because of their iconography, but also because these paintings possess two layers of paintings (Abb. 1) stemming from two different periods. According to the painted motifs, it is possible to divide these remains of wall-decoration into a floral scheme with garlands (from the younger phase), a repeated iconographical scheme (from the older phase), a zoomorphic motif and imitations of marble plastering.

An interesting fact is that a similar iconographical scheme was repeated while renewing the wall decoration of the amphitheatre, which can be seen on the garlands.

Floral decorative scheme with garlands

The fragments with the partially preserved wall decoration were found close to the eastern entrance of the arena. They are of special importance, not only because of the painted motifs depicted on them (Abb. 1, 2a, 3), but also because of the fact that below this decoration another layer with painted motifs from an older phase was observed (Abb. 2b). First, the floral decoration (Abb. 2a) was recognized, which shows a swaying atmosphere and cheerfulness (44 x 46,5 cm). Red and green colours were used on a white mortar background. Stylized red flowers and blossoms are depicted, with green stalks with leaves; it is possible that they represent roses.

This depicted motif is separated by decorative, luxurious garlands. Some ribbons are vertical, while there are also fragments on which semi-spherical ribbons, combined with vertical ones are depicted (Abb. 3). The ribbons are 3,5 to 5 cm wide and on their outer sides, they bear a wavy motif which reminds of petals, while the insides of the ribbons are filled with zigzag lines. On the semi-spherical garlands carvings in the mortar, which follow their semi-spherical shape, were observed; this indicates that the artist first carved the auxiliary lines and painted the pattern afterwards. The carvings are lying in two rows and they indicate the outer ribbon in which the zigzag lines are.

During antiquity, wreaths or ribbons were a popular way of decorating the walls. It is assumed that they symbolize dedication and honour depending on the motif depicted, but also life after death[3]. Vegetation can be connected to birth, death and resurrection[4], but also to revival[5]. The rose motif is often connected to afterlife, in which it symbolizes one's soul[6]. During the *dies rosationis* celebration (May/June), the relatives of the deceased used to decorate the graves with roses, expressing the wish for the deceased to spend the shortest time possible in the grave. It was thought that one cannot find a resting place in the underworld in a period of time shorter than a hundred years[7].

---

[2] The dating is not precise, because the archaeological research is still in progress.
[3] Đurić 1985, 5–8.
[4] Marijanski-Manojlović 1987, 30.
[5] Chevalier – Gherbrant 1983, 63 f.
[6] Milovanović 2001, 113.
[7] Zotović 1986, 41. 50. 57.

During the first half of the 3rd century gladiator games were introduced as a part of the funerary celebrations. As a rite of sacrificing human lives to the shadows of the deceased,[8] it is possible that the floral motif from the *Viminacium* amphitheatre does not only possess a decorative function, but has a deeper meaning.

Very similar pictures regarding iconography and colour were also made on the tomb-walls in *Caesarea Maritima* (Israel)[9] and Burj esh Shemal (Lebanon, 2nd century), as well as in the Cuma *mausoleum*.[10] In Ephesus, motifs of scattered flowers, garlands and birds were found on the walls of the tombs no. 14686 and 43427 (2nd century), of the Upper City Necropolis, as well as in the Grotto of the Seven Sleepers[11]. Apart from the examples mentioned, certain parallels with the floral decoration from the *Viminacium* amphitheatre can be found in the picture of the Garden of Eden from tomb no. 8 in ancient *Serdica* (4th century). On the upper zones of this tomb, as well as on its ceiling, scattered red flowers are depicted, with green branches and leaves on a white background[12].

Floral motifs shown on the walls of the Anonima catacomb (Via Anapo, Rome)[13], which is dated to the end of the 4th or the beginning of the 5th century, can be compared to the floral motifs on the fresco of the amphitheatre. On the white catacomb walls, almost identical scattered blooming flowers and blossoms with semi-spherical and vertical garlands were depicted. Even the valeric solution of the red colour is similar (the outer part is dark, while the inner part is dyed with a lighter nuance of the red colour).

Apart from funerary painting, similar pictures of flowers and garlands can be found in several houses in Ephesus[14] and at a *domus* in Córdoba[15].

Not many preserved paintings from amphitheatres exist. There are fragments of wall paintings from the arena walls of the amphitheatre in *Augusta Raurica* (2nd century), with a geometrical scheme with floral elements on a white background. The lower wall zones were depicted with marble imitation motifs[16]. It is possible that a part of the wall decoration from *Viminacium* (Abb. 2a, 3) belonged to the upper wall zone and that the lower zone was depicted in a different manner (Abb. 6), judging by the fragments found nearby in the same layer.

Among the floral motifs from *Viminacium* are: trees, bushes, grape-wine, ivy, laurel leaves, flowers, wreaths etc. In most of the cases the floral motifs were combined with figural, zoomorphic or geometrical pictures[17]. The floral motifs mentioned were depicted on the walls of tombs, *thermae*, houses and the amphitheatre in *Viminacium*.

The repeated iconographical scheme

A very small part of the painted decoration (Abb. 4) from an earlier phase of the amphitheatre remained preserved; the iconographical scheme repeats the pictures from the later phase (Abb. 3). One has a red ribbon[18] with wavy outer sides, while the inside is filled with a zigzag line and green leaves depicted around it. In both cases, the painted motif was red and green on a white lime background.

The zoomorphic motif

The zoomorphic motif can be recognized on one part of the wall decoration belonging to the earlier painting phase (reminiscent of bovides, Abb. 2b). Unfortunately, only a small part of this picture is preserved. A head, turned to the right as well as part of the body, one leg and a shadow below it can be recog-

[8] Elliot 2005, 64–73.
[9] Michaeli 2010, 523 f.
[10] Brun – Munci 505 f.
[11] Zimmermann – Ladstätter 2010, 155 f.
[12] Миятевъ 1925, 68. 79. 84.
[13] Nicolai *et al*. 2002, 71.
[14] Terrace houses 1 and 2.
[15] Cànovas 2010, fig. 3. 829 f.
[16] Hufschmid 2009, 110.
[17] Korać 2007, 16 f.
[18] Ribbon-garland.

nized. The motif is depicted in dark colour, violet-brownish, but on the head a lighter part in pink nuances can be recognized. Parts of a red bordure surround the zoomorphic motif in its lower zone and on the right side, while a red ribbon is in the upper right corner, which can also be observed on another fragment. Green leaves are also depicted on this fragment, telling us that maybe the ribbons shown here were connecting the garlands depicted above the zoomorphic motif. If the zoomorphic motif was showing a bull, it is possible that it was a sacrificing scene[19] or it could also symbolize the *Legio VII Claudia Pia Fidelis*[20]. Of course, this is just a hypothesis, since the picture has not been completely preserved.

On one of the fragments belonging to the paintings of the older phase and standing in connection with the fragment with the zoomorphic motif part of an inscription can be recognized, with the carved letters B and A (Abb. 5). The carvings are shallow, made with a sharp tool. The letter B (1,7 cm) was made with three strikes, of which the vertical line is uneven and diagonal, while the other two bowed lines connect with each other, but not with the vertical line. The upper bowed line is shorter and narrower compared to the lower one. The letter A (1,3 cm) was also made with three strikes, with two diagonal lines, which are connected and approximately of the same size, while the horizontal line was placed in the upper letter half and it is placed diagonally upwards. Graffiti carved in wall mortar are not uncommon and their contents are various. Whether this carving contained a private, love or insulting message, or even a name, cannot be concluded.

The described examples of wall decoration (Abb. 2b, 4, 5) were covered with paintings from a younger phase, namely the above described floral scheme with garlands (Abb. 2a, 3).

The mortar of the first layer was deliberately destroyed, in order to get a better positioning of the mortar for the paintings of the later phase. This mortar was finished in two layers. The first layer was made of sand and lime, 1 to 3 cm thick, while the second one is composed of marble powder and lime, 0,1 to 0,8 cm thick. The mortar thickness from the younger phase is 1 to 3 cm. Here, the first layer was made of sand and lime and the intonacco was 1 to 3 mm thick, composed of a mixture of marble powder and lime.

Imitation of marble plastering

43 fragments, which can be connected to this complex, were found all together (Abb. 6). Most of the colours used are yellow and red on a white background. The red painted decoration was done with free strokes in wavy lines which connected the yellow ellipsoid fields with each other. The fragments are of different sizes, from 1 to 17 cm. The mortar is thick and three layers can be recognized. The first one is composed of brick fragments and lime. The second mortar layer is composed of lime and sand, although fragmented bricks are partially visible; this layer is 1,7–4 cm thick. The intonacco consists of a mixture of marble powder and lime and is about 3 mm thick. Mortar consisting of broken bricks and lime as the first layer of a wall painting can also be seen on some other archaeological sites in Serbia, e.g. *Sirmium* and *Singidunum*[21].

Decorating walls with imitations of marble plastering was very popular during antiquity[22], as well as in late antiquity. On the basis of very similar examples of marbelization on the lower zone of the wall painting of the house of *Octavius Quarcius* in Pompeii (1st century BC)[23], *Singidunum* (end of the 2nd and beginning of the 3rd century)[24], at the tomb in Beška (first half of the 4th century AD)[25], at the *mausoleum* in *Sopianae* (the first half of the 4th century)[26], at the Acropolis-House in Ephesus (4th–5th century AD)[27], it can be concluded that the fragments from the amphitheatre represent an imitation of marble plastering.

[19] Pliny 1967, 127–128.
[20] The bull is the symbol of the *Legio VII Claudia Pia Fidelis*.
[21] Vujović 1997, 176.
[22] Zimmermann – Ladstätter 2010, 170.
[23] Baldassarre *et al*. 2002, 208 f.
[24] Vujović 1997, 177.
[25] Marijanski-Manojlović 1987, 17–20.
[26] Fülep *et al.* 1988, 22.
[27] Zimmermann – Ladstätter 2010, 170.

Conclusion

In this paper, a closer look is taken on fragments which were found to the north of the eastern entrance of the amphitheatre in 2008. It is unfortunately not possible to estimate the surface covered with these wall paintings. Still, we are lucky to be able to recognize, at least partially, its content, and we hope that during the forthcoming archaeological excavation, more fragments will be found, which would offer an even better picture of the wall paintings from this part of the amphitheatre. Some fragments from the older phase bear a decorative scheme very similar to the one from the later wall painting phase, which can be especially clearly recognized on garland motifs. Iconographical pictures include floral schemes with garlands, zoomorphic motifs and imitations of marble plastering.

By analyzing the fragments of the wall paintings, we were able to find out that the painted decoration of the *Viminacium* amphitheatre was done in two layers *i.e.* that the first layer was painted over at a certain point of time. The amphitheatre was built during the first half of the 2nd century and it cannot be estimated in which period the over-painting took place.

If we consider the floral decorative scheme with garlands, whose attributes can be brought in connection with glorification and the triumph of life over death, as well as the scene of a bull combined with garlands, we can presume that those fragments of wall-paintings belonged to a representative part of the building, even though the fresco fragments were found outside the arena walls.

The greatest number of stylistic and chronological parallels with the floral scheme from the *Viminacium* amphitheatre can be found on the frescoes from the provinces *Asia Minor*, *Judaea*, *Syria*, *Baetica* and from a later period in *Dacia Mediterannea* and *Italia*. Similar examples of imitations of marble plastering can be seen on wall paintings from *Asia Minor*, *Italia*, *Moesia Superior*, *Pannonia Valeria* and *Pannonia Secunda*.

Bibliographie

Ancient sources

Pliny 1967 — Pliny, *NH* III libri VIII–XI, translated by H. Rackham, book VII, 1967, 127–128.

References

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei (Mailand 2002).

Brun – Munzi 2010 — J.-P. Brun – P. Munzi, La decoracione pittorica di un mausoleo di età severiana nella necropoli settentrionale di Cuma, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internacionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 499–510.

Cànovas 2010 — A. Cànovas, La casa del parque infantil de tràfico de Córdoba. Primeros resultados, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internacionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 828–831.

Chevalier – Gherbrant 1983 — J. Chevalier – A. Gherbrant, Riječnik Simbola (Zagreb 1983).

Elliot 2005 — J. Elliot, Gladiadores. La muerte como espectáculo, Historia y Vida 452, 2005, 64–73.

Fülep *et al.* 1988 — F. Fülep – Z. Bachman – A. Pintér, Sopianae–Pécs, Ókeresztény émlekei (Budapest 1988).

Hufschmid 2009 — T. Hufschmid, Theatres and Amphitheatres in Augusta Raurica. Roman Amphitheatres and Spectacula, a 21 st–Century Perspective, BARIntSer 1946 (Oxford 2009).

Korać 2007 — M. Korać, Slikarstvo Viminacijuma (Beograd 2007).

Mano-Zisi 1964 — Đ. Mano-Zisi, Pogled na pitanje urbanizacije i urbanizma u Ilirikumu, Zbornik Narodnog muzeja IV, 1964, 93–113.

Marijanski-Manojlović 1987 — M. Marijanski-Manojlović, Rimska nekropola kod Beške u Sremu (Novi Sad 1987).

Michaeli 2010 — T. Michaeli, The iconography of a Roman tomb at Caesarea Maritima, Israel, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internacionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 521–530.

Миятевъ 1925 — К. Миятевъ, Декоративната живопись на софийския некрополь (София 1925).

Milovanović 2001 — B. Milovanović, Viminacium 12, Vegetabilni motivi na nadgrobnim spomenicima iz Viminacijuma (Požarevac 2001) 109–125.

Nicolai *et al* 2002 — V. Fiocci Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, The Christian Catacombs of Rome, (Regensbourg 2002).

Vujović 1997 M. Vujović, Prilog proučavanju antičkog zidnog slikarstva i štuko dekoracije na tlu Singidunuma, Singidvnvm 1, 1997, 169–178.

Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Zotović 1986 Lj. Zotović, Južne nekropole Viminacija i pogrebni obredi, Viminacium 1, 1986, 41–60.

Abbildungen

Abb. 1: *Viminacium*, Amphitheatre, two layers of the wall decoration from two different periods, arrow 1. shows the layer of painted decoration from the older period, while arrow 2. shows the layer from a younger period
Abb.2: *Viminacium*, Amphitheatre, a. Floral decorative scheme with garlands. This painting belongs to the younger period. b. The zoomorphic motif, painted decoration from the older phase
Abb.3: *Viminacium*, Amphitheatre, floral decorative scheme with garlands
Abb.4: *Viminacium*, Amphitheatre, the repeated iconographical scheme, painted decoration from the older phase
Abb.5: *Viminacium*, Amphitheatre, the carved B-A letters on the older painting layer
Abb.6: *Viminacium*, Amphitheatre, marbelization

Dragana Rogić
Institute of Archaeology
Serbian Academiy of Sciences and Arts
Knez Mihailova 35/IV
Belgrade, Serbia

Poster-Sektion

Isabella Colpo

Un giardino dipinto da Padova – Via S. Martino e Solferino

(Taf. CLXV, Abb. 1–4)

Abstract

Some interesting fragments of wall painting stem from a Roman house in Via S. Martino and Solferino in Padua: even though these fragments allow us to reconstruct the original decorative context only partially, they are very important in order to restore the tradition of wall decoration in Roman Padua and the *X Regio* in general during the end of the 1st century BC and the first decades of the 1st century AD.

Da un'area di intensa e duratura frequentazione nel cuore di Padova[1], provengono frammenti di intonaco non numerosissimi, ma di estremo interesse per la ricostruzione del quadro della pittura della Padova romana e della Cisalpina in generale[2].

Il materiale ha fattura molto curata: gli strati preparatori sono consistenti e ben compatti; la superficie pittorica presenta ottima lisciatura, colori brillanti e coprenti che si sono ben conservati; raramente sono individuabili i segni delle pennellate, mentre si riconosce largo uso delle tracce preparatorie a punta secca nella realizzazione di tutti i motivi decorativi. L'analisi condotta sui pigmenti ha evidenziato l'utilizzo di terre naturali di uso comune, stese su una preparazione di calcite[3].

Due sono i sistemi riconoscibili: un primo nucleo[4] (Abb. 1) restituisce un partito decorativo pertinente ad un sistema di II stile "a parete chiusa": su un fondo bianco si susseguono in sequenza un partito a scomparti – conservati in maniera troppo parziale, di modo che è impossibile determinare se fossero originariamente di forma quadrata o rettangolare – decorati al centro da motivi ornamentali[5], una cornice gialla con al centro listello rettilineo decorato da ovoli e perle, e sovrastante cornice metopale con alternanza di quadrati e cerchi. Identità di preparazione, nonché sequenza e dimensione dei motivi ornamentali suggeriscono di associare a questi anche altri quattro frammenti, presumibilmente pertinenti alla decorazione di una finta colonna. A titolo di confronto, si rimanda alla decorazione dell'*oecus* (18) della Casa pompeiana di *Paquius Proculus*, che presenta proprio a coronamento della zona mediana a pannelli monocromi una sequenza di scomparti a fondo bianco con riquadrature e motivi ornamentali interni, al di sopra e al di sotto dei quali corrono cornici di vario genere; la realizzazione dell'ambiente si data al II stile fase IIB, pur con un rifacimento nell'ultimo periodo di vita della città[6]. Come evidente anche dal materiale padovano, questa modalità decorativa, pur conservando le modalità espressive del II stile in una concezione della parete tuttavia chiusa sul paesaggio retrostante, adotta un appiattimento dei motivi caratterizzanti la scansione della parete, nella direzione di una più marcata tendenza ornamentale che ormai prelude alle partizioni del III stile.

---

1 Sulle diverse fasi dello scavo e sui materiali rinvenuti, cfr. Cipriano – Ruta Serafini 2005.

2 Per un recente punto della situazione, cfr. Salvadori 2011.

3 Ematite per il rosso, talora con silicati; limonite per il giallo; *atramentum*, nero; dolomite o aragonite per gli elementi decorativi in bianco; terra verde; blu egizio con aragonite. Ringrazio il Prof. G. A. Mazzocchin, Università degli Studi di Venezia, per le analisi condotte sui pigmenti.

4 Si tratta di 9 frammenti, in parte contigui; tutti presentano dimensioni di 8–10 cm per lato.

5 Una sequenza di quadrati verdi e rossi inscritti, alternativamente a lati rettilinei e inflessi, entro un riquadro azzurro. La fattura è estremamente raffinata, con largo uso delle tracce preparatorie.

6 PPM I, 546–552.

La seconda serie[7] presenta invece decorazioni da giardino, riferibili a due differenti campiture. Sul fondo verde di un giardino punteggiato da fiori quadripetali bianchi, in cui si intravvede una zampa di volatile, è un'alta incannucciata a rombi posti in verticale con coronatura superiore in rosa (Abb. 2); il vertice inferiore dei rombi reca un'ornamentazione a steli verticali gialli sormontati da una sfera, evidentemente ad imitazione di elementi applicati. A decoro della staccionata sono grossi fiori applicati[8]: il primo, bianco, presenta cinque petali cuoriformi; il secondo ha bottone centrale e dieci piccoli petali cuoriformi, resi in due tonalità differenti di giallo. Lungo il profilo destro dei tratti diagonali dell'incannucciata è una pennellata bianca che, suggerendo la presenza di un'ombra, rende illusionisticamente la tridimensionalità del motivo.

In altri tre frammenti su un fondo nero si stendono rami con foglie e frutti di more e di mirto[9] (Abb. 3). La presenza di un frammento che conserva parte del prato verde con fiori e un tratto di campo nero, separati da una sequenza di bordi[10], unitamente all'identità di preparazione delle due serie, attestano l'originaria pertinenza di questo materiale ad un unico contesto.

Entrambi i motivi trovano riscontro nel ricco *corpus* delle pitture di giardino note da area vesuviana[11]: l'incannucciata compare già nei primi esempi del tema – nelle nicchie dell'*Auditorium* di Mecenate[12], dove delimita l'ambiente rispetto agli alberi posti alle sue spalle –, ma soprattutto nella Villa di *Livia*, in cui tra la prima recinzione in legno e la seconda in marmo si stende un tratto di prato sul quale sono uccellini[13].

Assolutamente degna di nota, in quanto poco frequente, è la presenza nell'esempio padovano delle decorazioni applicate all'incannucciata: gli stessi grossi fiori presenti nell'esempio dal *viridarium* della Casa pompeiana di *Stallius Eros*, con la loro distribuzione disordinata e non in corrispondenza delle assi, sembrano piuttosto essere pertinenti al giardino retrostante[14].

Il motivo dei rami con foglie e frutti su fondo monocromo scuro è invece raffrontabile ai ben noti esempi dai cubicoli floreali dell'omonima casa pompeiana, dove sono distribuiti tanto nella zona mediana della parete quanto sul soffitto[15]; alla medesima casa rimanda anche la sequenza (da leggersi in verticale) “incannucciata con prato-sequenza di bordi-alberi su fondo nero” che si può verosimilmente ipotizzare anche per il materiale da via S. Martino e Solferino, il quale risulta pertanto databile nei primi decenni del I secolo d.C.

A queste decorazioni vegetali vanno presumibilmente associati, sulla base dell'identità del supporto, anche i frammenti monocromi a fondo rosso o azzurro, delimitati da listelli e fascette in varia sequenza – listello bianco e fascia nera o verde su campo rosso, listelli nero, viola e bianco su quello azzurro –, riconducibili ad una partitura a pannelli caratteristica della zona mediana del III stile[16]; con questi fanno sistema anche due ultimi frammenti a fondo nero con riquadro rosso parzialmente conservato, decorato da cinque filetti gialli[17] (Abb. 4) che trovano confronto nelle ornamentazioni a corredo di finte edicole presenti nella zona superiore delle campiture di III stile[18].

Completano il quadro di questo materiale una campitura gialla con bordo nero[19] che reca traccia, pressoché evanida, di una cornice a motivi circolari riferibile ai bordi di tappeto diffusi nel IV stile, e un solo frammento di cornice in stucco con modanatura troppo generica per consentire una precisa collocazione cronologica[20].

---

[7] Un totale di 21 frr., per una superficie complessiva rilevabile di 50 x 35 cm. Nella realizzazione dell'incannucciata si legge chiaramente il sistema molto accurato di tracce preparatorie a punta secca, in orizzontale e in diagonale con andamento da alto/sinistra a basso/destra.

[8] Entrambi i fiori hanno un diametro di 3,2 cm; sono posti a 7,5 cm di distanza tra loro.

[9] 20 x 14 cm; 9,5 x 7,5 cm; 8 x 11 cm.

[10] A partire dal prato verde, filetto nero (0,3 cm), fascia rossa (0,7 cm), alto bordo bianco (5,2 cm) e filetto rosa (0,3 cm).

[11] Sul soggetto nella pittura romana, si rimanda per tutti a Settis 2002 con fondamentale appendice bibliografica.

[12] Baldassarre *et al.* 2002, 183.

[13] Settis 2002, 35 per un particolare.

[14] PPM I, 406 fig. 9.

[15] I 9, 5; cfr. PPM II, 113–134; Settis 2002, 21–23.

[16] Rosso, in differenti gradazioni: 66 frr., 63 x 60 cm; neri, alcuni con fascetta grigia fra listelli bianchi: 26 frr., 42 x 36 cm; azzurri: 6 frr. 17 x 17 cm; nero e azzurro a campi affiancati: 4 frr., 20 x 13 cm; campo rosso e campo bianco separati da un bordo di listelli bianco, verde e nero: 7 frr., 16 x 18 cm.

[17] 19 x 22 cm; 9, x 9,7 cm.

[18] Cfr. PPM VII, 1123 fig. 342.

[19] 10 frr., 27 x 22 cm.

[20] 1 fr., 8,7 x 9 cm.

Nel complesso, quindi, le campiture da via S. Martino e Solferino trovano confronto con le tendenze decorative diffuse nella capitale tra la fine del I secolo a.C. e i primi decenni del I d.C., collocazione cronologica che pone questi affreschi in sistema con una fase edilizia importante dell'area, con la costruzione della "cd. *Domus* A di via S. Martino e Solferino, 79"[21] della quale sono noti almeno due vasti ambienti di rappresentanza pavimentati a mosaico con raffinata decorazione geometrica e vegetale riconducibile al medesimo arco temporale[22]; ai pavimenti, d'altro canto, gli intonaci sono raffrontabili non solo per l'utilizzo di modelli decorativi centroitalici, ma anche per finezza di realizzazione, indicatori entrambi di una committenza di un certo pregio; e tanto più questo materiale è interessante in quanto documenta la presenza di quelle tendenze decorative diffuse agli inizi del principato augusteo, altrimenti poco documentate nella Cisalpina in generale[23].

Bibliographie

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo antico (Milano 2002).

Cipriano – Ruta Serafini 2005 — S. Cipriano – A. Ruta Serafini (ed.), Lo scavo urbano pluristratificato di via S. Martino e Solferino n. 79 a Padova, QuadAVen 21, 2005, 139–156.

Colpo 2002 — I. Colpo, Frammenti di affresco di età romana da Padova e territorio, BMusPadova 91, 2002, 73–85.

PPM I–X — Pompei. Pitture e mosaici, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani (Roma 1990–2003).

Rinaldi 2011 — F. Rinaldi, Patavium 6, in: F. Ghedini – M. Annibaletto (ed.), Atria longa patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana II. schede, Antenor Quaderni 20 (Roma 2011) 393 f.

Ruta Serafini *et al.* 2007 — A. Ruta Serafini – C. Balista – M. Cagnoni – S. Cipriano – S. Mazzocchin – F. Meloni – C. Rossignoli – C. Sainati – A. Vigoni, Padova. Fra tradizione e innovazione, in: L. Brecciaroli Taborelli (ed.), Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II secolo a.C.–I secolo d.C.). Atti delle Giornate di studio, Torino 4–6 maggio 2006 (Firenze 2007) 69–85.

Salvadori 2011 — M. Salvadori, Decorazioni ad affresco, in: F. Ghedini – M. Annibaletto (ed.), Atria longa patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana II. schede, Antenor Quaderni 20 (Roma 2011) 227–245.

Settis 2002 — S. Settis, Le pareti ingannevoli. La Villa di Livia e la pittura di giardino, con un'appendice bibliografica a cura di F. Donati (Milano 2002).

Toso 2005 — S. Toso, in: Cipriano – Ruta Serafini 2005, 151 f.

Abbildungen

Abb. 1: Padova, Via S. Martino e Solferino
Abb. 2: Padova, Via S. Martino e Solferino
Abb. 3: Padova, Via S. Martino e Solferino
Abb. 4: Padova, Via S. Martino e Solferino

Isabella Colpo
Centro di Ateneo per i Musei
Università degli Studi di Padova
Via Orto Botanico, 15
I – 35122 Padova
isabella.colpo@unipd.it

[21] Nell'area sono state individuate ben tre abitazioni, con differenti fasi di ristrutturazione che si collocano tra la seconda metà del I secolo a.C. e il IV d.C.; cfr. Cipriano – Ruta Serafini 2005, 141–145; Ruta Serafini *et al.* 2007; Rinaldi 2011.

[22] Cfr. Toso in Cipriano – Ruta Serafini 2005, 151 f.

[23] Rimando ancora a Salvadori 2011, in part. 227–230 per i sistemi strutturali ed architettonico-illusionistici tra la fine del II e la fine del I secolo a.C.

Monica Salvadori – Giulia Salvo

Aquileia, Casa delle Bestie ferite: gli intonaci dipinti

(Taf. CLXVI, Abb. 1–4)

Abstract

The Casa delle Bestie ferite, one of the most representative residential buildings of the Roman colony, is situated in the northern district of Aquileia. The data obtained from recent excavations conducted by the University of Padua has considerably widened the knowledge on the building, allowing for an initial, albeit still preliminary, reconstruction plan. In addition to the beautiful mosaic floors, *i.e.* the mosaic with scenes from an amphitheatre, which gives the house its name, many fragments of painted plaster mixed with other materials (such as *tesserae* of mosaics, architectural fragments and pottery) were recovered in a layer with filling materials. After analysing the fragments it was possible to reconstruct two wall systems, articulated in monochrome panels with a paratactical disposition and defined by bands of another colour. These two systems can be attributed to successive chronological phases. The time sequence is evident by various chiselling traces on a large part of the material and by the presence of traces of pigment and plaster layers belonging to an earlier decoration on the back of some fragments. The first and older system is characterized by a stratigraphic *tectorium,* clearly legible and well cared for, and consists of cinnabar red panels with a paratactical disposition. Due to the stylistic analysis it has been possible to date this decoration system to the 2nd century AD. The second phase is in contrast characterized by a less hardened and lighter plaster that is very dusty to the touch. In this case the wall is also divided into monochrome panels. These are characterized by compositions of plants and the decorative system is enriched by marble *crustae*. The imitation of marble as a decorative motif on the entire wall was very successful in the 2nd and especially in the 3rd century AD. With a fair degree of certainty, we can date the second pictorial phase to this time.

Le indagini condotte a partire dal 2007 dall'Università di Padova nella cd. Casa delle Bestie ferite ad Aquileia[1] hanno portato nuovi dati su un contesto abitativo che, già in parte indagato da L. Bertacchi tra il 1961 e il 1962, sta rivelando la sua importanza sia per la ricostruzione dello sviluppo urbano nei meno noti quartieri settentrionali della città sia per una più approfondita conoscenza dell'edilizia abitativa aquileiese[2]. La casa si colloca a ridosso del proseguimento urbano della via Annia, in un settore della città decentrato rispetto all'area forense, ma interessato, già dall'ultimo scorcio della età repubblicana, da un'edilizia residenziale di buon livello, stimolata dalla relazione topografica con l'asse stradale di percorrenza privilegiato per chi entrava dalla porta nord-occidentale della città.

Fu nel corso delle indagini degli anni '60 che venne alla luce il ricco pavimento musivo con scene di caccia e immagini di animali feriti, che dà il nome alla casa. I dati ricavati dalle recenti campagne di scavo permettono di ampliare in maniera considerevole la conoscenza dell'edificio, consentendone una prima, se pur ancora preliminare, ricostruzione planimetrica. Inoltre, di estremo interesse si è rivelata la verifica della lunga continuità di vita della *domus*, le cui diverse fasi di utilizzo si estendono per un periodo di più di quattro secoli. Rientrano nei processi di trasformazione della *domus*, le cospicue quantità di intonaci individuate

---

[1] Le indagini sono state attuate grazie ai finanziamenti di Arcus S.p.A. (Progetto "Via Annia: valorizzazione di una strada antica") e della Fondazione CRUP.

[2] Lo scavo, giunto ora alla quarta campagna e tuttora in corso, è diretto dai proff. F. Ghedini, J. Bonetto e M. Salvadori e coordinato sul campo da M. Bueno, V. Mantovani e M. Novello, con la collaborazione di numerosi studenti, dottorandi e specializzandi dell'Università di Padova; Novello – Salvadori 2012.

all'interno di spessi riporti stesi per innalzare i piani pavimentali. Tale dinamica di riuso dell'intonaco, comune nelle tecniche edilizie romane, è ampiamente attestata ad Aquileia: già segnalata da G. Brusin nell'area dello scavo dei Fondi Cossar ("frammenti a fondo nero utilizzati come materiale da riempimento tra due piani pavimentali") e da L. Bertacchi nel caso delle preparazioni funzionali alla sistemazione dei pavimenti di inizi II d.C. della *domus* del B. Rizzi[3], si è riscontrata anche di recente nell'ambito delle indagini della Casa dei Fondi Cossar e nell'area di Via Gemina[4]. Nello specifico, dai riporti scavati nella Casa delle Bestie ferite, si è rivelato significativo il recupero di oltre 2000 frammenti di intonaco in diverso grado di disfacimento, mescolati a una grande quantità di tessere musive, ad alcuni frammenti architettonici lapidei, a un certo numero di frammenti di cornice in stucco decorata con ovuli e *sagittae*, a frammenti di lastre da finestra in vetro e scarso materiale ceramico. I materiali, di cui si è data anticipazione insieme a M. Novello alla "Settimana Aquileiese" del 2010, sono pertinenti a due sistemi decorativi a pannelli monocromi definiti da bande di altro colore.

M. S.

Come anticipato, dall'US 139 provengono 2162 frammenti di intonaco dipinto e stucco modanato pertinenti a due sistemi decorativi, riferibili a fasi cronologiche successive. La sequenzialità temporale è testimoniata non solo da numerosi segni di scalpellatura, atti a rendere la desueta superficie parietale più idonea a ricevere la nuova partitura decorativa[5], ma anche dalla presenza sul retro della preparazione di alcuni frammenti di tracce di pigmenti e strati di intonaco appartenenti a una precedente decorazione. Il primo e più antico sistema è caratterizzato da un *tectorium* (il cui spessore si aggira intorno ai 5 cm ca.) che, partendo dalla superficie pittorica, vede in successione: un livello di intonachino costituito da calce e calcite finemente triturata con polvere di cocciopesto (da cui la colorazione), che può raggiungere i 7 mm di spessore ca.[6]; uno strato di intonaco biancastro di 1 cm di potenza ca.; uno di arriccio grigio scuro, piuttosto friabile e ben depurato. La presenza di cocciopesto finemente triturato e ridotto in polvere, posto sotto la pellicola pittorica dell'intera superficie parietale, molto diffuso in affreschi di IV stile[7], è variamente interpretato come elemento funzionale all'impermeabilizzazione dell'intonaco[8] ovvero atto a consentire un risparmio di colore da stendervi sopra, in particolare nel caso del rosso, e garantire studiati effetti pittorici[9]. Nel nostro caso il notevole spessore dell'intonachino, soprattutto nella zoccolatura, pare essere riconducibile ad una volontà di proteggere i pigmenti dall'umidità. A seguito dello studio dei frammenti (Abb. 1) è possibile avanzare l'ipotesi di una ricostruzione del sistema decorativo dell'intera parete (Abb. 2), caratterizzato da uno zoccolo che, preceduto in altezza da una banda monocroma azzurra, è a fondo giallo ocra, una tonalità particolarmente amata nel IV stile. Su di un lacerto sono ancora visibili due piccole volute bianche, non sufficienti purtroppo a ricostruire l'intero motivo decorativo, ma comunque indiziarie della presenza di una decorazione a bordo di tappeto[10]. La zona centrale è costituita da pannelli rosso cinabro, tonalità che ampio spazio trova nella paletta di III stile, con il consueto sottocolore giallo ocra, atto a rinforzare la densità e la brillantezza del pigmento stesovi sopra[11]; a questi si intercalano degli interpannelli a fondo giallo scuro, delimitati ai lati da fasce di colore verde e nero fumo. All'interno dei pannelli in cinabro, a delinearne il perimetro, potrebbe essere utilizzato un sistema di ghirlande tese, particolarmente appiattite, in cui l'aspetto decorativo sacrifica quello naturalistico; segue una cornice continua di perline gialle in fila, rese in maniera semplificata, un

[3] Bertacchi 1980, 161 f.

[4] Cfr. intervento Fontana – Murgia in questa sede.

[5] Sull'uso delle picchiettature: Barbet – Allag 1972, 958–963.

[6] La presenza di calcite, essendo un materiale costoso e difficilmente reperibile, è da ricondurre a preparazioni accurate, atte a ricevere una decorazione pittorica pregiata, come ad esempio una partitura in rosso cinabro; Maurina 1998, 92.

[7] Vd. le pitture di Casa Bellezza sull Aventino (Boldrighini 2003) o alcuni affreschi provenienti da Brescia: da Via Trieste (Mariani 1996a, 135–141.) e sotto il Palazzo Martinengo Cesaresco (tarda età flavia; Mariani 1996b, 159 f.).

[8] Mariani 1996a, 136; Mariani 1996b, 159; Boldrighini 2003, 71; cfr. Vitr. VII, II, 4; Plin. *HN* XXXVI, 177.

[9] Maurina 1998, 92.

[10] Sulle *bordure ajourées*: Barbet 1981.

[11] Cfr. Barbet 1995, 73; Bearat 1997, 30. Il fatto che il rosso cinabro presenti il consueto strato di preparazione giallo ocra, avvalla l'ipotesi che il livello di intonachino non sia stato applicato quale ulteriore – e in questo caso inutile – base per regalare effetti pittorici particolari al pigmento rosso, bensì per impermeabilizzare la parete.

motivo questo particolarmente diffuso nel III stile, ma che trova già dei precedenti in età augustea[12]. Ai limiti della campitura parietale si colloca una finta colonna, di cui rimangono a testimonianza solo pochi frammenti solcati da scanalature brune. Nella porzione superiore la parete presenta, dopo una fascia rosso mattone, un motivo architettonico dipinto simulante una cornice aggettante; il suo uso per delimitare superiormente le pareti affrescate è ben attestato a partire dalla metà del I d.C. tanto a Roma quanto a Pompei.

L'articolazione dell'intero sistema decorativo, scandito in pannelli a fondo monocromo che si susseguono paratatticamente, può essere genericamente ricondotta alle realizzazioni in "stile schematico" attestate tra la fine del II e il III stile[13]; soluzioni prodromiche al seriore sistema modulare a pannelli diffuso tra il II e il III d.C.[14]. Ma nel nostro caso gli elementi divisori dei pannelli giustapposti tanto amati proprio nel III stile, tra cui candelabri e ghirlande[15], sono sostituiti da forme semplificate e puramente ornamentali, ossia bande di diverso colore, più in linea con produzioni pittoriche successive[16]. Pure la resa semplificata e banalizzata del motivo decorativo a cornice di perle entro i pannelli in cinabro sembra trovare i migliori confronti con produzioni più tarde, in particolare con un affresco dall'Hanghaus 2 di Efeso, dove i bordi di tappeto con gemme inquadrano i pannelli monocromi rossi della zona mediana della parete[17]. Particolarmente significativo è l'uso congiunto, per la creazione del generale sistema decorativo, delle tonalità del giallo e del rosso, un abbinamento cromatico che gode di un periodo di gran moda durante il II d.C.[18] e di cui ottimi esempi sono forniti da alcune realizzazioni ostiensi e romane[19], nonché dalla già citata Hanghaus 2 di Efeso. In conclusione, sebbene gli intonaci analizzati sembrino vagamente riproporre schemi e sintassi decorative tipiche del III e del IV stile, la generale impostazione architettonica solamente accennata, la netta predominanza degli effetti coloristici su quelli volumetrici, l'assenza di ogni ricercatezza decorativa, caratteristica invece delle attestazioni di I d.C., ed il rendimento appiattito e lineare degli elementi vegetali riconducono al maggiore decorativismo ed alle semplificazioni più consone alle fasi pittoriche di II d.C. Il materiale in esame sarebbe quindi da collocare cronologicamente tra l'età adrianea e quella antonina, datazione con la quale peraltro concordano sia il sistema a moduli, sia l'abbinamento della cromia rosso-gialla, nonché la resa bidimensionale degli elementi ornamentali della parete[20].

La seconda fase è, invece, caratterizzata da un intonaco (lo spessore non supera i 3 cm ca.) meno curato, più leggero e di un uniforme colore grigio scuro, con inclusi di discrete dimensioni, soprattutto ghiaia e tracce in negativo di paglia[21]; solo in alcuni frammenti è presente uno strato di arriccio (di pochi mm di spessore). L'ipotesi, sulla base di alcuni intonaci significativi (Abb. 3), della ricostruzione del sistema decorativo parietale (Abb. 4) vede comparire, nella parte bassa, uno zoccolo a fondo bianco in cui si susseguono dei rettangoli delineati da due righe rosse, mentre il plinto, di colore nero, è caratterizzato dalla presenza nella fascia terminale, delimitata da una riga bianca, di gocciolature chiare. La zona mediana presenta un pannello

[12] Bishop *et al.* 2005, 97 con bibl.

[13] A cui poi farà seguito lo stile dei candelabri. Cfr. Scagliarini Corlàita 1974–76, 11–13.; Barbet 1985, 98–102; Ling 1992, 53; Barbet 2008, 50–54.

[14] Su cui Joyce 1981, 33–40.

[15] Vd. ad esempio: Pompei, Casa I 11, 12, *cubiculum* h, stile dei candelabri (20 a.C. ca.; Barbet 1985, 103 f.); Roma, Tomba di *Caius Cestius*, III stile (12 a.C. ca.; *ead*,. 1985, 104 f.); Périgueux, cava Pinel, III stile (*ead*., 2008, 85); Troyes, porta di Chaillouet, III stile (*ead*., 2008, 81 f.).

[16] Joyce 1981, 33. Cfr. ad esempio: Aix-en-Provence, Casa de l'Enclos des Chartreux, ambiente 1, II d.C. (Barbet 2008, 193); Bayeux, via San Patrizio, ambiente, II d.C. (*ead*., 2008, 215–219). Numerosi esempi sono inoltre forniti dagli affreschi di Ostia (Falzone 2004; Falzone 2007).

[17] SR 6, Stanza del Teatro, II d.C. Seppure in questo caso entro i pannelli compaiono scenette figurate; da ultimo Krinzinger 2010, 109–115.

[18] De Vos 1968–69, 164 f. con bibl.

[19] Per Ostia cfr.: *Insula* delle Muse (III, IX, 22), ambiente 5, età adrianea (Falzone 2007, 59–64); *Insula* delle Ierodule (III, IX, 6), ambiente 4, età adrianea (*ead*., 2007, 70–74); *Insula* delle Volte dipinte (III, V, 1), ambiente 12, prima età antonina (*ead*., 2007, 83 f.); *Insula* di Diana, ambiente 25, parete sud, età tardo antonina (*ead*., 2004, 43; *ead*., 2007, 110–124); *Insula* di Giove e Ganimede, tablino 14, metà del II d.C. (*ead*., 2004, 68–71). Per Roma cfr. le stanze scoperte in Via Merulana, 130–150 d.C. (De Vos 1968–69).

[20] Simili, per impostazione del sistema decorativo, sono gli affreschi provenienti dalla *domus* B, di S. Giulia a Brescia, ambiente (16), parete ovest, età adrianeo-antonina; Bishop *et al.* 2005, 93–100.

[21] L'uso di paglia nell'intonaco è raramente documentato durante l'epoca pompeiana, mentre maggiori attestazioni si riscontrano nei secoli seriori; Barbet 1995, 62. In generale vd. Barbet – Allag 1972, 970.

con composizione vegetale, in cui su uno sfondo color nero-vinaccia si animano delle foglie velocemente accennate, senza alcuna attenzione alla resa realistica. Cinge il pannello vegetale una cornice a fondo bianco, caratterizzata da una serie di venature gialle, grigie e aranciate atte all'imitazione del marmo; pure in finto marmo sono gli interpannelli, collocati entro un sottofondo parietale rosso, che recano sull'omogenea superficie bianca delle sinuose venature brune e grigie. Sebbene in entrambi i casi l'aspetto estetico-decorativo trascenda quello imitativo, tanto da rendere arduo il riferimento ad un preciso tipo mineralogico, almeno per quanto concerne il motivo degli interpannelli sembra vagamente possibile riconoscere l'allusione a quelle che nella classificazione della H. Eristov sono definite come forme ovoidi su fondo bianco[22], variamente atte all'imitazione del marmo di Sciro, di Synnada o di Iasos[23] e di cui alcuni esempi sono forniti dal comprensorio pompeiano, più specificatamente dal larario della Casa degli Amorini dorati[24] o dal triclinio della Casa dei *Vettii*[25]. La parte alta della parete è invece caratterizzata da quattro bande: una a fondo viola con elementi vegetali delimitata da listelli di diversa colorazione, una giallo scuro, una nera e una rosata; chiude la decorazione verso il soffitto una cornice in stucco priva di colore, mal conservata e polverosa al tatto. Il motivo decorativo è caratterizzato da due cornici in successione: un *kyma* lesbio con volute cuoriformi alternate a fiori di loto[26], un *kyma* ionico con ovuli e *sagittae* intervallati[27]. Entrambe le cornici trovano felice accostamento con alcuni esemplari in stucco pompeiani di IV stile[28].

Ora, il tema vegetale sembra godere di un periodo di gran moda in Cisalpina e nelle province settentrionali dell'Impero a partire dalla seconda metà del II d.C., momento in cui, tra l'altro, ben documentato è anche l'uso del nero quale sfondo di composizioni a carattere naturalistico. Significativi esempi provengono sia da ambito italico, quali alcune *domus* di S. Giulia di Brescia in cui, all'interno di sistemi modulari, si intercalano degli interpannelli a fondo scuro con temi vegetali resi in maniera appiattita e lineare[29], sia da zone provinciali, soprattutto dalla Francia[30] e da *Virunum*[31]. Per quanto concerne invece il motivo decorativo a finto marmo, che si diffonde tra il III ed il IV stile quale ornamento per la zona della zoccolatura, esso gode nel II e nel III d.C. di una travolgente fortuna, tanto da poter parlare di "Zeitstil" e diviene sovente l'elemento ornamentale primario dell'intera parete[32]. Accanto alla sempre maggiore presenza di pitture imitanti le più pregiate pietre, si assiste però ad un progressivo accentuarsi dell'aspetto estetico-decorativo a scapito di quello imitativo, sicché spesso è assai arduo poter riconoscere i diversi tipi mineralogici raffigurati. Sulla base di quanto esaminato, la datazione di questa seconda fase tra la fine del II-primi decenni del III d.C. è suffragata sia dall'uso di *crustae* marmoree ad ornamento dell'intera parete, sia dalla presenza di pannelli con motivi vegetali su fondo nero caratteristici in Cisalpina in questo arco cronologico.

G. S.

[22] Eristov 1979, 770 f.
[23] *Ead.*, 696.
[24] VI 16, 7, lato corto del larario; *ead.*, 729 f. n. 169; cfr. tav. VII e.
[25] VI 15, 1, banda orizzontale alta dello zoccolo; *ead.*, 726, n. 151; cfr. tav. VII g.
[26] Tipo herzförmige Ornamente, gruppo XIX, fregio 182; Riemenschneider 1986, 503.
[27] Tipo Eierstäbe, gruppo I, fregio 4; *ead.*, 542.
[28] Per il *kyma* lesbio cfr.: Terme del foro, VII 5, 1, *calidarium* (e); *ead.*, 278–280. Villa di Diomede, ambiente (m); *ead.*, 302–306. Per il *kyma* ionico: Casa dei Pigmei, IX 5, 9, ambiente (p); *ead.*, 295 f. Casa del Centenario, IX 8, 6, ambiente (17); *ead.*, 298–300. Le cornici in stucco, a coronamento delle pareti dipinte, sono attestate soprattutto tra il II e il IV stile, mentre nel II d.C. compaiono quasi esclusivamente a decorazione delle volte; in generale vd. Ling 1997.
[29] *Domus* B, ambiente (16), parete ovest, età adrianeo-antonina (Bishop *et al.* 2005, 93–100); *domus* C, ambiente (48), vano interno, II d.C. (Baggio *et al.* 2005, 220–222).
[30] Narbonne, Casa a Portici chiusi, tablino (m); Sabrié – Sabrié 1989, 248–251.
[31] Praschniker – Kenner 1947, 173–235. In tutti gli esempi citati, all'interno delle pitture compaiono, sparpagliati tra il fogliame, diversi oggetti, frutti ed uccelli così da creare composizioni decisamente più articolate e movimentate rispetto a quella in esame.
[32] Vitr. VII, II, 5. Sull'uso del finto marmo nel II e nel III d.C.: Joyce 1981, 23–25.

Bibliographie

Baggio *et al.* 2005 — M. Baggio – J. Bishop – E. Mariani – F. Morandini – C. Pagani, Domus C, in: G. P. Brogiolo (ed.), Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia, gli scavi dal 1980 al 1992 (Firenze 2005) 161–236.

Barbet 1981 — A. Barbet, Les Bordures ajourées dans le IVe style de Pompei. Essai de typologie, MEFRA 93, 1981, 917–998.

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Barbet 1995 — A. Barbet, La tecnique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?, MededRom 54, 1995, 61–78.

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Barbet – Allag 1972 — A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84/1, 1972, 935–1069.

Bearat 1997 — H. Bearat, Quelle est la gamme exacte des pigments Romains? Confrontation des resultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline, in: H. Béarat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier (eds.), Roman wall painting. Materials, techniques, analysis and conservations. Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7–9 March 1996 (Fribourg 1997) 11–33.

Bertacchi 1980 — L. Bertacchi, Architettura e mosaico, in: B. Forlati Tamaro (ed.), Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C. (Milano 1980) 97–336.

Bishop *et al.* 2005 — J. Bishop – R. Bugini – M. T. Lachin – E. Mariani – F. Morandini – C. Pagani – S. Tonni – S. Toso, Domus B, in: G. P. Brogiolo (ed.), Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia, gli scavi dal 1980 al 1992 (Firenze 2005) 67–140.

Boldrighini 2003 — F. Boldrighini, Domus Picta. Le decorazioni di Casa Bellezza sull'Aventino (Milano 2003).

De Vos 1968–69 — M. De Vos, Due monumenti di pittura postpompeiana a Roma, BCom 81, 1968–69, 149–172.

Eristov 1979 — H. Eristov, Corpus de faux-marbres peints à Pompéi, MEFRA 91, 1979, 693–771.

Falzone 2004 — S. Falzone, Scavi di Ostia 14. Le pitture delle insulae, 180–250 circa d.C. (Roma 2004).

Falzone 2007 — S. Falzone, Ornata aedificia. Pitture parietali delle case ostiensi (Roma 2007).

Joyce 1981 — H. Joyce, The decoration of walls, ceilings, and floors in Italy in the second and third centuries A.D. (Roma 1981).

Krinzinger 2010 — F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2, Baubefund, Ausstattung und Funde, FiE VIII/8 (Wien 2010).

Ling 1992 — R. Ling, Roman Painting (Hampshire 1992).

Ling 1997 — EAA Suppl. II (1997) 458–461 s. v. Stucco (R. Ling).

Mariani 1996a — E. Mariani, Contributo preliminare sugli affreschi ritrovati in via Trieste sotto il Credito Agrario Bresciano, in: F. Rossi (ed.), Carta Archeologica della Lombardia V. Brescia, la città (Modena 1996) 135–156.

Mariani 1996b — E. Mariani, Contributo preliminare sugli affreschi dagli edifici romani ritrovati sotto il palazzo Martinengo Cesaresco, in: F. Rossi (ed.), Carta Archeologica della Lombardia V. Brescia, la città (Modena 1996) 157–164.

Maurina 1998 — B. Maurina, Tecniche di realizzazione dei rivestimenti parietali dei età romana. Il caso di Isera, in: L. Castelletti – A. Pessina (ed.), Introduzione all'archeologia degli spazi domestici. Atti del Seminario, Como 4–5 novembre 1995, Archeologia dell'Italia settentrionale 7 (Como 1998) 89–99.

Novello – Salvadori 2012 — M. Novello – M. Salvadori, Aquileia. Casa delle Bestie ferite, nuovi ritrovamenti, in: M. Verzár – F. Oriolo (a cura di), La pittura romana nell' Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe, Antichità Altoadriatiche 73, 2012, 287–299.

Praschniker – Kenner 1947 — C. Praschniker – H. Kenner, Der Bäderbezirk von Virunum (Wien 1947).

Riemenschneider 1986 — U. Riemenschneider, Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils (Frankfurt am Main 1986).

Sabrié – Sabrié 1989 — M. Sabrié – R. Sabrié, La Maison à Portiques du clos de la Lombarde à Narbonne. Décoration murale de trois pièces autour de l'atrium, RANarb 22, 1989, 237–286.

Scagliarini Corlàita 1974–1976 — D. Scagliarini Corlàita, Spazio e decorazione nella pittura pompeiana, Palladio 23–25, 1974–1976, 3–44.

Abbildungen

Abb. 1: Tavola sinottica di frammenti della I fase
Abb. 2: Ipotesi di ricostruzione grafica della parete di I fase (disegno di N. De Nicolo)
Abb. 3: Tavola sinottica di frammenti della II fase
Abb. 4: Ipotesi di ricostruzione grafica della parete di II fase (disegno di N. De Nicolo)

Monica Salvadori – Giulia Salvo
Dipartimento di Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
Università degli Studi di Padova
Piazza Capitaniato 7
I – 35139 Padova
www.archeologia.unipd.it

Ivan Varriale

Le decorazioni pittoriche dai recenti scavi del Criptoportico di Alife (CE)*

(Taf. CLXVII, Abb. 1–4)

Abstract

Die *Cryptoporticus* von *Alifae* war möglicherweise ein Nebenteil einer luxuriösen Anlage aus augusteischer Zeit. Die Ausgrabung der *Cryptoporticus* wurde von Prof. F. Marazzi von der Suor Orsola Benincasa Universität in Neapel und von Dr. E. Angelo Stanco von der Soprintendenza per i Beni Archeologici di Caserta e Benevento durchgeführt. In den Siedlungsschichten der *Cryptoporticus* findet sich eine große Anzahl von fragmentarisch erhaltener Wandmalerei. Die noch unvollendete Untersuchung der Malereifragmente hat es bereits ermöglicht, die Gestaltung einiger Decken nachzuvollziehen. Insbesondere hat man die gesamte Dekoration eines 4 x 4 m großen Raums rekonstruieren können. Es handelt sich um eine Decke, die mit einem Quadrat dekoriert ist, das von Oktogonen umgeben wird, die wiederum in Hexagone unterteilt sind. Pflanzliche Ornamente und Voluten zieren das geometrische Muster.

Die kürzlich entdeckten Malereifragmente deuten auf die Präsenz einer luxuriösen *domus* hin, die möglicherweise der Senatorenfamilie *Aedii* oder *Granii* gehörte.

Introduzione

Il Criptoportico di Alife è situato nella zona nord-est dell’antica città e conserva quasi integra la sua struttura monumentale con planimetria a tre bracci disposti intorno a un’area centrale. La pianta è a doppia navata suddivisa da una serie di 31 pilastri. L’imponente struttura costituiva una parte secondaria di un lussuoso complesso risalente all’età augustea. Il Criptoportico fu usato come discarica di materiali edilizi e domestici sin dalla metà del II secolo d.C. Lo scavo stratigrafico, realizzato dall’Università degli studi Suor Orsola Benincasa di Napoli sotto la direzione del prof. F. Marazzi coadiuvato dal dott. E. Stanco, funzionario della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Caserta e Benevento[1], ha restituito un’enorme quantità di materiali ceramici e di frammenti di intonaco dipinto riportando alla luce alcuni brani delle decorazioni del sovrastante quartiere abitativo.

Considerata l’ingente quantità di materiali, si è deciso di avviare lo studio dallo strato (US 87) che, dall’esame della documentazione di scavo, restituiva l’insieme di reperti più significativo[2]. Sono stati esaminati circa 800 frammenti al fine di verificare la presenza di attacchi e individuare elementi utili per una ricostruzione degli schemi decorativi.

* Desidero ringraziare il prof. F. Marazzi per avermi offerto la possibilità di prendere in esame i materiali provenienti dallo scavo; ringrazio, inoltre, la prof.ssa A. Barbet, la dr. R. Ciardiello, il prof. U. Pappalardo, la dr. D. Olivieri, il dr. A. E. Stanco per i preziosi suggerimenti e la dr. R. Cirillo per la collaborazione allo studio e per la documentazione grafica e fotografica.

[1] Marazzi – Olivieri 2009.

[2] Si premette che lo studio di tali frammenti è appena cominciato e, dunque, le considerazioni espresse in questa sede si fondano sull’analisi di un’esigua percentuale di materiale. La selezione è stata compiuta anche tenendo conto dello stato di conservazione che, per la maggior parte degli intonaci, appariva pessimo. Essi hanno subito danni a volte irreversibili causati dalla matrice in cui erano seppelliti e richiedono un intervento di restauro e consolidamento prima che lo studio possa proseguire.

I frammenti dallo scavo del Criptoportico

Tutti i materiali presi in esame conservano le impronte dell'intelaiatura di sostegno, formata da canne di fiume, sulla quale era steso l'intonaco. Tali impronte, che corrono perpendicolari alla stesura del colore, sono ben delineate nell'intonaco e disposte in maniera abbastanza regolare, tutte parallele e sullo stesso piano; sono ben visibili le tracce delle corde usate per tenere insieme la struttura (Abb. 1a).

Lo spessore dei frammenti varia dai 3 ai 4 cm ed è formato da tre strati di preparazione: uno strato di calce spesso circa 0,3–0,5 cm, uno composto da un'alta percentuale di calce mista a sabbia spesso tra 1 cm e 2,5 cm; l'ultimo strato, identico per composizione al precedente, è steso direttamente sull'incannucciata. Il diffuso utilizzo della calce, che dona ai frammenti un colore grigio molto chiaro, va spiegato senz'altro con la volontà di creare una struttura leggera.

L'impiego dell'intelaiatura a incannucciata e di una preparazione leggera e relativamente sottile, assieme alla tipologia delle decorazioni che si andranno a esaminare, permettono di ritenere che si tratti delle vestigia di soffitti. Si può precisare, inoltre, che tale struttura non presenta curvature che possano far pensare a coperture a volta[3].

Già una prima analisi dei resti di intonaco dipinto lascia supporre che i frammenti siano riferibili almeno a due sistemi decorativi differenti e ben riconoscibili per tipologia di decorazione e per aspetto degli strati preparatori. Sono stati individuati, tuttavia, in tutto cinque gruppi; i primi due comprendono i due sistemi di cui si è detto e di cui si tratterà diffusamente; gli altri tre insiemi raccolgono una serie di frammenti che, sebbene siano ben distinguibili per tipologia delle decorazioni e delle preparazioni, a causa della grande frammentarietà, non possono essere attribuiti a nessun sistema decorativo[4].

Gruppo 1

Il primo gruppo è costituito da circa trenta frammenti associati per analogia delle preparazioni e per l'omogeneità dei colori e dei motivi decorativi. Si possono distinguere almeno tre diverse raffigurazioni.

La più rappresentata è una fascia rossa delineata da sottili bande bianche con un disegno a filigrana formato da archetti continui che contengono piccole gocce[5]. Perpendicolare alla fascia corre un listello decorato con una bordura di tappeto in giallo oro. Parallela e poco distante dalla fascia rossa si dispiega una ghirlanda tesa in verde con piccole foglie (invv. CPF87A-32/33/34/35: 72 x 26,9 cm) (Abb. 1c).

Un secondo motivo è costituito da una ghirlanda in giallo con lumi in bianco[6] dalla quale nascono tralci filiformi con girali e foglioline lanceolate. I tralci sono perpendicolari alla ghirlanda dorata e, probabilmente, disegnano delle specchiature (invv. CPF87A-07/08: 19 x 11 cm).

Infine, alcuni frammenti restituiscono una fascia curvilinea in rosso su fondo nero coronata da un elemento decorativo in rosa, alla base del quale si avvolge un nastro rosso da cui si diparte un elemento vegetale dorato a girali. L'arco descritto dalla fascia rossa fa supporre che si tratti di un *tondo*, di cui è impossibile, però, determinare la posizione all'interno del sistema decorativo (inv. CPF87A-01: 15,7 x 15,5 cm) (Abb. 1b).

L'osservazione di tutti i frammenti di questo gruppo ha permesso di stabilirne la pertinenza a un unico sistema decorativo. Si è notato, infatti, che le linee che compongono i diversi disegni e il verso della pennellata, dove esso è distinguibile, presentano sempre lo stesso orientamento rispetto all'andamento delle impronte che la struttura a incannucciata ha lasciato nel retro degli intonaci. Tuttavia, non esiste nessun collegamento tra i singoli elementi decorativi. Dunque non è possibile comprendere né lo schema compositivo generale, né la collocazione dei singoli elementi poiché, trattandosi di un soffitto, il sistema decorativo non presenta la consueta ripartizione in zone ma un sistema più libero.

---

[3] Barbet – Allag 1972, 935–1069.

[4] A tale proposito si veda Varriale – Cirillo c.s.

[5] È possibile trovare numerosi confronti per questo tipo di motivo che è molto diffuso dalla seconda metà del I secolo d.C. Se ne trovano alcuni esempi a Pompei nel tablino (5) della Casa I 9, 12 (Bragantini 1990, 158–160); e nelle pareti peristilio del Casa del Menandro (Ling – Ling 2005, 38 Abb. 172).

[6] Pappalardo 1982, 175 n. 4; un esempio si conserva *in situ* nel corridoio (10 bis) della Villa di Poppea ad Oplontis; Fergola 2004, 54 f.

Gruppo 2

Il secondo gruppo è costituito da un numero limitato di intonaci dipinti che, come quelli di cui si è trattato in precedenza, presentano sul retro le impronte della struttura ad incannucciata. Si tratta di diversi frammenti in rosso con bande grigie, decorazioni vegetali o bordure tessili.

La maggior parte di essi è di ridotte dimensioni e di difficile lettura. Tuttavia, si conservano cinque grossi frammenti, quattro dei quali assemblabili, che mostrano un brano della decorazione che, sin dall'inizio, è parso fondamentale per la ricostruzione dell'intero apparato decorativo (invv. CPF87A-25/28/29/40: 33 x 47 cm) (Abb. 2).

Il motivo decorativo conservato è costituito dalla metà di un esagono a fondo rosso delineato da bande grigie. La figura geometrica ha una base di 29,6 cm ovvero un piede romano; l'altezza non è nota ma è ipotizzabile che si tratti, anche in questo caso, di un piede. Adiacente a esso si conserva parte di un altro esagono. Entrambi sono disposti accanto a un'altra figura geometrica di cui si scorge un angolo reso come una modanatura dai toni dell'oro. Tale figura mostra al suo interno un elemento vegetale che nasce dall'angolo per poi tripartirsi.

A questo disegno si può aggiungere il frammento CPF87A-26/27 (Abb. 2) che, pur non mostrando attacchi con la placca precedente, costituisce la parte terminale dell'elemento vegetale del frammento CPF87A-40. Esso è tripartito e si congiunge alla sommità dividendosi di nuovo in volute, tra le quali si vede l'angolo di un'altra figura disegnata a bordure tessili in giallo oro. Tale figura si trova all'interno della precedente ed è concentrica a essa.

Una volta compreso lo schema di base, costituito da quadrilateri concentrici circondati da esagoni adiacenti, ipotizzando che quanto conservato fosse parte del centro della composizione, si è provato a sviluppare lo schema in maniera modulare e, prolungando le linee della porzione di composizione conservata, si sono ottenute figure geometriche semplici che creano costruzioni più complesse.

Si tratta, probabilmente, di un disegno a ottagoni suddivisi in esagoni disposti intorno a un quadrato centrale che ne contiene un altro minore. Lo schema compositivo del soffitto, dunque, era costituito da ottagoni irregolari secanti con i lati lunghi adiacenti, disposti intorno a due quadrilateri concentrici[7] (Abb. 3).

Il sistema si può ricavare basandosi su una rete di quadrati di lato misurante un piede. Lo schema è derivato dai soffitti a cassettoni in stucco o dipinti ma appare libero dalla rigidità di questi[8]. Esso è costruito intorno ad un elemento centrale e si sviluppa attraverso la ripetizione modulare di figure geometriche rese con semplici bande e arricchite da motivi vegetali.

Schemi simili vengono adottati all'epoca del tardo III stile (40–50 d.C.) e vengono utilizzati fino alla seconda metà del II secolo d.C. senza soluzione di continuità[9].

La decorazione qui presentata trova un confronto strettissimo nella sala del triclinio (8) della Casa del Fabbro (I 10, 7) a Pompei, dove lo schema ornamentale appare, però, ben più complesso[10]. Esso è costituito da quattro partizioni decorative autonome con quadrato centrale disposte intorno ad una quinta che rappresenta il centro della composizione.

Se si considerano le dimensioni della partizione ricomposta di 3,15 m per lato (almeno 4 m complessivi per l'intero soffitto), è difficile, per il caso di Alife, immaginare una configurazione simile all'esempio pompeiano (misurante complessivamente 2,93 x 2,60 m), poiché essa presumerebbe un ambiente largo almeno 9 m. Dunque è verosimile che si tratti di uno schema semplice, in cui l'elemento quadrangolare costituisca il centro della composizione.

Il disegno a ottagoni secanti, come ben sottolineato da A. Barbet[11], appartiene a pieno titolo al repertorio figurativo dei tappeti in *opus sectile*, considerando che in generale gli schemi dei mosaici tendono a rispecchiare quello dei soffitti[12]. La decorazione del soffitto di Alife trova alcuni confronti interessanti con alcuni

---

[7] Barbet *et al.* 1997, 35 Taf. 27 a–d.
[8] Barbet 1993, 367 f.
[9] Barbet 1985, 262; De Vos 1979, 139 f.
[10] Ling – Ling 2005, 133–137.
[11] Barbet *et al.* 1997.
[12] Barbet 1985, 266–269.

mosaici come quello nel cubicolo (c) della Casa VIII 5, 15, datato alla metà del I secolo d.C.[13], e quello della Casa delle Fontane nel complesso delle *Domus* delle Ortaglie a Brescia (II secolo d.C.) [14], che mostra uno schema del tutto analogo alla decorazione qui presentata.

Altri gruppi

Gli ultimi tre gruppi, come s'è accennato, non sono riferibili ad alcun sistema decorativo e saranno qui illustrati brevemente.

Il gruppo 3 si compone di una serie di frammenti a fondo giallo con decorazione a bande rosse delineanti specchiature imitanti marmi policromi. All'interno del quarto gruppo sono compresi due frammenti pertinenti a un soffitto che doveva presentare elementi a rilievo o in sottosquadro[15] (inv. CPF87A-83: 18,7 x 16,2 x 8 cm) (Abb. 4).

È possibile che si trattasse di una finta trave o del limite di un grande cassettone. Si conserva, infatti, la faccia orizzontale del soffitto e la piattabanda interna; entrambe le facce erano dipinte. Le impronte della struttura a incannucciata sull'intonaco mostrano che il supporto di canne palustri abbozzava la struttura del soffitto attraverso aggetti e recessi. Tale sistema è documentato nel cosiddetto Edificio delle Logge a Populonia[16] e nel Tempio di Venere a Pompei[17], ed è funzionale a rendere ancor più leggera la struttura del soffitto, limitando al massimo l'uso dell'intonaco.

L'ultimo gruppo è composto da tutti i frammenti che, sebbene non assegnabili con precisione ad alcun sistema o gruppo, contengono informazioni utili per l'inquadramento storico-stilistico e per la datazione dell'intero complesso pittorico.

Spicca tra questi un frammento a fondo nero con modanatura in toni di giallo su cui poggia un elemento serpentiforme dorato (inv. CPF87A-65 8,5 x 7,5 cm). Si tratta della parte inferiore di una mensola dipinta che è ben riconoscibile, ad esempio, nell'ingresso alla rampa (12) della Casa di Augusto sul Palatino[18] e nel cubicolo (x) della Casa delle Nozze d'argento a Pompei[19] e, in entrambi i complessi, è databile all'età augustea. Il frammento di Alife è una rielaborazione più tarda di un elemento molto diffuso all'epoca del II stile.

I resti di decorazione conservati *in situ*

Del quartiere abitativo situato al disopra del Criptoportico si conserva parte di un peristilio, sul quale si affacciavano due ambienti adiacenti divisi da un muro in *opus incertum*[20]. Uno di essi reca un mosaico a tessere in bianco e nero[21], cui è associato un rivestimento parietale, del quale resta una porzione dello zoccolo a fondo rosso, ornato alla base da un motivo in giallo ad archetti continui, delineati in bianco per dare l'effetto prospettico, e da bordi di tappeto orizzontali bianchi a triangoli con palmette e fiori di loto. Il disegno ad archetti continui è una rielaborazione semplificata in IV stile di un motivo caratteristico del III stile. Esso è presente, ad esempio, nell'*oecus* (A) della Villa Imperiale a Pompei, dove il disegno è molto più articolato; gli archi sono resi come elementi vegetali e le campiture sono riempite da fiori di loto a calice[22].

---

[13] Pernice 1938, 103. 140; Sampaolo 1998, 578 Abb. 9.
[14] Morandini *et al.* 2003.
[15] Barbet 1985, 257 f.
[16] Donati – Cavari 2007, 230–232.
[17] Varriale 2010, 379.
[18] Carettoni 1983, 388–392; Iacopi 2008, 63.
[19] Parise Badoni – Narciso 1991, 742 f.; Ehrhardt 2004.
[20] Stanco 2009; Pagano 2009, 979–984.
[21] Miele 2009; cfr. anche Pernice 1938, Taf. 15. 32. 2, 35. 5; 37. 2.
[22] Pappalardo 1997, 271 f.; cfr. anche il terzo Palazzo di Erode a Gerico, Rozenberg 2008, 442 Abb. 541. 488–489.

Osservazioni conclusive

L'analisi dei frammenti pittorici provenienti dal Criptoportico di Alife ha consentito di giungere a risultati inaspettati.

Grazie ad un cospicuo numero di confronti è stato possibile datare le decorazioni alla seconda metà del I secolo d.C., dunque al IV stile pompeiano. Inoltre, la frequenza di schemi ed elementi che rievocano il III stile potrebbe permettere di definire l'arco cronologico con maggiore precisione[23]. Lo stesso schema decorativo del soffitto ricostruito consente di proporre una datazione all'età neroniano-vespasianea. Sebbene, dal punto di vista dell'esecuzione, la qualità delle decorazioni non sia eccezionale, dunque opera di una bottega locale, si deve porre l'accento sulla ricercatezza degli schemi e degli elementi decorativi che rivelano l'alto livello della committenza.

Il fatto che i frammenti siano stati rinvenuti in giacitura secondaria, ossia gettati in un unico momento nel braccio del Criptoportico, lascia supporre che essi appartenessero alla decorazione del grande complesso residenziale posto al livello superiore.

Tale ipotesi potrebbe essere confermata dalla coerenza tipologica delle decorazioni provenienti dallo scavo e dei resti conservati *in situ* nella sala posta nell'angolo sud-ovest del grande peristilio.

In questo contesto si deve segnalare la ricostruzione del soffitto a fondo rosso composto da ottagoni secanti disposti intorno a un quadrato in giallo oro che può rendere l'idea del gusto abitativo dell'Alife di I secolo d.C.

Bibliographie

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Barbet 1987 — Barbet, La diffusion des Ie, IIe et IIIe styles pompéiens en Gaule, in: Pictures per provincias. International congress on ancient wall painting 3, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie romande 43 (Avenches 1987) 7–27.

Barbet 1993 — A. Barbet, La peinture des plafonds et des voûtes à Rome, Herculanum, Stabies et Pompei, in: L. Franchi dell'Orto (ed.), Ercolano 1738–1988. 250 anni di ricerca archeologica, atti del convegno internazionale, Ravello – Ercolano – Napoli – Pompei 30 ott.–5 nov. 1988 (Roma 1993) 365–386.

Barbet – Allag 1972 — A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84, 1972, 935–1069.

Barbet *et al.* 1997 — A. Barbet – R. Douaud – V. Lanièpce, Imitations d'opus sectile et décors à réseau. Essai de terminologie, BPeintRom 12, 1997, 5–46.

Barbet *et al.* 2000 — A. Barbet – C. Allag – G. Ciurletti – D. Scagliarini Corlàita, La pittura romana. Dal pictor al restauratore (Imola 2000).

Bragantini 1981 — I. Bragantini, Tra il III e il IV stile. Ipotesi per l'identificazione di una fase della pittura pompeiana, in: I. Baldassarre (ed.), Pompei, 1748–1980. I tempi della documentazione (Roma 1981) 106–118.

Bragantini 1990 — PPM II (1990) 150–169 s. v. I 9,12 (I. Bragantini).

Carrettoni 1938 — G. Carrettoni, La decorazione pittorica della casa di Augusto sul Palatino, RM 90, 1938, 373–419.

De Vos 1979 — M. De Vos, Synopsis del repertorio ornamentale di pitture e pavimenti di IV stile, in: F. L. Bastet – M. De Vos (ed.), Proposta per una classificazione del III stile pompeiano, Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome 4 (Roma 1979) 107–134.

Donati – Cavari 2007 — F. Donati – F. Cavari, Sistemi di I stile in Etruria. Nuovi dati dallo scavo dell'acropoli di Populonia, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulatión de temas y de sistemas decorativos en la pintura mural romana. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 108–121.

Ehrhardt 2004 — W. Ehrhardt, Casa delle Nozze d'argento (V 2, i), Häuser in Pompeji 12 (München 2004).

Elia 1934 — O. Elia, Relazione sullo scavo dell'Insula X, Regio I, NSc, 1934, 265–270.

Fergola 2004 — L. Fergola, Oplonti e le sue ville (Somma Vesuviana 2004).

Ling – Ling 2005 — R. Ling – L. Ling, The insula of the Menander at Pompeii. The decoration, vol. II (Oxford 2005).

Iacopi 2008 — I. Iacopi, La casa di Augusto. Le pitture (Roma 2008).

Marazzi – Olivieri 2009 — F. Marazzi – D. Olivieri (ed.), Il Criptoportico romano di Alife. Il monumento e la sua esplorazione (Piedimonte Matese 2009).

[23] Bragantini 1981.

Miele 2009 F. Miele, I rivestimenti pavimentali e parietali ad Alife e nel suo territorio in età romana, in: C. Angelelli (ed.), Atti del XIV Colloquio dell'AISCOM, Spoleto 7–9 febbraio 2008 (Tivoli 2009) 415–428.

Morandini *et al.* 2003 F. Morandini – F. Rossi – C. Stella, Le domus dell'Ortaglia (Milano 2003).

Pagano 2009 M. Pagano, Attività della Soprintendenza per Beni Archeologici di Caserta e Benevento, in: Cuma. Atti del quarantottesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 27 settembre–1 ottobre 2008, 2 (Taranto 2009) 945–1005.

Pappalardo 1982 U. Pappalardo, Pittura parietale romana a Tübingen, in: B. v. Freytag gen. Löringhoff – D. Mannsprenger – F. Prayon – U. Hausmann (ed.), Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann (Tübingen 1982) 173–181.

Pappalardo 1997 U. Pappalardo, I cicli pittorici nella Villa Imperiale a Pompei, in: D. Scagliarini Corlàita (ed.), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.–IV sec. d.C.). Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica, Bologna 20–23 settembre 1995, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 271–274.

Parise Bodoni – Narciso 1991 PPM III (1991) 676–772 s. v. Casa delle Nozze d'argento (F. Parise Badoni – F. Narciso).

Pernice 1938 E. Pernice, Die hellenistische Kunst in Pompeii VI. Pavimente und figürliche Mosaiken (Berlin 1938).

Rozenberg 2008 S. Rozenberg, Hasmonean and Herodian Palaces at Jericho. Final Reports of the 1973–1987 Excavation Vol IV, the decoration of Herod's Third Palace at Jericho (Jerusalem 2008).

Sampaolo 1998 PPM VII (1998) 572–599 s. v. VIII 5, 15 f. (V. Sampaolo).

Stanco 2009 E. A. Stanco, Il complesso dell'atrio del Criptoportico di Alife, in: F. Marazzi – D. Olivieri (ed.), Il Criptoportico romano di Alife. Il monumento e la sua esplorazione (Piedimonte Matese 2009) 10 f.

Varriale 2010 Varriale, I cicli decorativi di età tardo-ellenistica dal Tempio di Venere a Pompei, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 375–386.

Varriale – Cirillo c.s. I. Varriale – R. Cirillo, Gli intonaci affrescati e gli stucchi, in: F. Marazzi (ed.), Il Criptoportico di Alife (Piedimonte Matese c.s.).

Abbildungen

Abb. 1: Criptoportico di Alife; Gruppo 1 a) Retro di un frammento con impronte dell'incannucciata; b) fascia curvilinea in rosso su fondo nero coronata da un elemento decorativo in rosa; c) Disegno ricostruttivo di una porzione della decorazione, invv. CPF87A-32/33/34/35

Abb. 2: Criptoportico di Alife; Gruppo 2. Restituzione grafica dei frammenti assemblati invv. CPF87A-25/28/29/40 e CPF87A-26/27; Frammenti di decorazione invv. CPF87A-40 e CPF87A-26/27

Abb. 3: Criptoportico di Alife; Gruppo 2. Ipotesi ricostruttiva del soffitto a ottagoni secanti

Abb. 4: Criptoportico di Alife; Gruppo 4. Frammento (inv. CPF87A-83) di elemento in aggetto pertinente a un soffitto. Retro, assonometria e sezione con l'indicazione delle due facce dipinte

Ivan Varriale
Via Di Niso 2/A
I – 80124 Napoli
ivanvarriale@gmail.com

Francesca Taccalite

La fresque paysagée de la "villa grande" sous la Basilique de Saint Sébastien: réflexions pour une nouvelle lecture

(Taf. CLXVIII, Abb. 1–4)

Abstract

Un recente studio della "villa grande" sotto San Sebastiano ha consentito di avviare un'analisi dei rivestimenti decorativi conservati, attribuibili al periodo antoniniano, con particolare riguardo per l'affresco paesaggistico che si ammira nella sala più ampia. La "villa" fu portata alla luce durante le indagini archeologiche dei primi decenni del secolo scorso sotto il peribolo della costantiniana *Basilica Apostolorum*, poi intitolata al martire Sebastiano, e si articola su due piani, dei quali resta più preservato il superiore, con ambienti aperti attorno ad una corte displuviata munita di un pozzo e di una vasca.

Le pitture del complesso – e in particolare il noto paesaggio dipinto – risultano di grande interesse, non solo in quanto rara e preziosa testimonianza della pittura romana nel periodo medio-imperiale, ma anche perché la loro analisi fornisce indicazioni interessanti per chiarire la funzione dell'edificio e consente di formulare ipotesi sulla committenza. Inoltre, grazie alle ultime ricerche (tuttora in corso), è possibile seguire la sorte della "villa" attraverso la complessa evoluzione diacronica del sito *ad catacumbas*, in particolare nel periodo contestuale al sorgere del polo cultuale cristiano noto con il nome di *memoria apostolica*, fino all'edificazione della basilica paleocristiana e del sepolcreto tardo-antico.

La basilique de Saint Sébastien se trouve sur la voie Appienne, au fond d'un vallon creusé dans la pouzzolane, où existe une profonde dépression qui descendait vers l'Ouest[1]. Cette particularité géologique explique que la zone ait été désignée dans l'antiquité par le toponyme *ad catacumbas*.

L'église primitive, du IV[e] siècle ap. J.-C., était très différente de ce que nous voyons actuellement: elle s'appelait *Basilica Apostolorum*[2], parce qu'elle fut édifiée en l'honneur des apôtres Pierre et Paul dont les corps, d'après une tradition ancienne, y auraient trouvé une sépulture momentanée au cours de la persécution de Valérien en 258 ap. J.-C. Ce fut seulement au VIII[e] siècle que le culte de Saint Sébastien fut célébré dans l'église, et qu'il lui donna son nom. Les fouilles archéologiques qui y furent conduites à plusieurs reprises depuis la fin du XIX[e] siècle ont révélé que bien avant la construction de la basilique, le lieu avait été intensément utilisé à des fins funéraires (Abb. 1).

En effet, comme cela se produisait le long de toutes les voies qui sortaient de Rome, la zone fut aussi très tôt utilisée comme lieu de sépulture[3]. C'est à cette fin que fut réutilisée une carrière de pouzzolane à environ 12 m. de profondeur par rapport au sol actuel de l'église. À l'époque julio-claudienne et flavienne, une file de dix tombeaux en maçonnerie avec sépultures à incinération commença à se développer le long d'un petit sentier perpendiculaire à la voie Appienne; à l'époque d'Hadrien, deux autres rangées de tombes furent alignées au Nord de la première, le long d'un autre tracé pavé. Autour du milieu du II[e] siècle, les voûtes de la carrière furent démolies et un nouveau cimetière (nommé "piazzola") fut aménagé à 9 m. sous le pavement

[1] Je tiens à remercier G. van Heems d'avoir traduit le texte en français et la Fondation Zerilli-Marimò de Lausanne (UNIL), grâce à laquelle j'ai pu mener des recherches sur le site archéologique de Saint Sébastien. La bibliographie donnée ci-dessous est exclusivement la plus récente.

[2] Pour la basilique, cf. Nieddu 2009.

[3] Taccalite 2009.

actuel de l'église; il en reste trois mausolées à hypogées richement décorés[4]. En revanche, la monumentalisation d'un des accès originels de la nécropole, au Nord-Est, date du début du siècle suivant et comprend la construction contemporaine de la "villa piccola", un édifice aux murs peints en style linéaire, en partie hypogée et doté d'un niveau supérieur à ciel ouvert muni de sièges destinés à la célébration des rites funéraires.

Vers le milieu du III^e^ siècle, on assiste à une nouvelle transformation de la zone: le cimetière de la "piazzola", encore en fonction, est enterré, et on réalise au-dessus une cour pavée et une salle en forme de trapèze avec portique recouvert d'une toiture, la *triclia*. On trouva à cet emplacement des centaines de graffitis, en grec et en latin, des invocations aux apôtres Pierre et Paul et des indications sur les *refrigeria* accomplis en leur honneur. La datation, à l'année près, d'un des graffitis permet d'assurer que la construction de cet ensemble cultuel, désigné sous le nom de *memoria apostolica*, a dû être réalisée vers 258 ap. J.-C., période à laquelle, si l'on en croit les sources, fut instituée une fête en l'honneur des deux apôtres au IIIème mille de la voie Appienne. L'utilisation de la *memoria* et de la zone funéraire qui l'entoure se poursuivit jusqu'à l'édification de la basilique constantinienne.

Dans cette zone de cimetière décrite ici de manière synthétique, fut implanté à l'époque d'Hadrien un édifice avec des salles disposées sur deux niveaux, qui fut appelé de manière impropre "villa grande" au moment de sa découverte[5]. Ce bâtiment, qui s'étend sous le péribole méridional de la basilique paléochrétienne, entre le cimetière de la "piazzola" à l'Est et la rangée de tombes la plus ancienne de l'ensemble funéraire du Nord-Ouest, doit sa conservation partielle à l'enterrement et à la réutilisation de certains murs au cours du chantier de la basilique.

On accédait à l'étage inférieur de la "villa" par la voie π, à plus de 9 m. de profondeur sous le sol actuel de la basilique. Au niveau supérieur, mieux conservé, s'ouvrait une ample cour munie d'un puits et d'une vasque, par laquelle on pouvait rejoindre les pièces plus prestigieuses comme la salle 28, qui se distingue particulièrement, tant par ses dimensions (7,10 x 5,20 m.), que par la présence d'un large banc en dur le long du périmètre Ouest. La pièce, portant sur le sol une mosaïque en damier dont les tessères noires et blanches entourent un panneau imitant le marbre, ne conserve que deux murs peints sur toute leur hauteur excepté la partie supérieure qui n'est pas conservée.

Les deux murs ont un haut socle en imitation de marbre largement restauré dans l'antiquité. La zone médiane, en revanche, s'organise différemment: sur le côté Nord, on trouve un schéma de type architectural avec un portique à deux ailes symétriques comparable à celui que l'on trouve sur les fresques d'époque antonine de la Piazza dei Cinquecento à Rome. Le mur Est, quant à lui, décompose la surface peinte en panneaux monochromes où prédominent les tons jaune, rouge et blanc, mais laisse encore en relief le panneau central, bien en vue entre les deux hauts trépieds, quand on les regarde de face (Abb. 2).

Au centre du panneau, dans un édicule de couleur rouge, s'étend un extraordinaire paysage sur fond blanc, l'une des rares représentations paysagère du II^e^ siècle conservée à Rome.

Ce paysage, éclairé avec une intensité graduelle par une source de lumière provenant d'en haut à gauche, s'articule en différents niveaux de profondeur grâce à la jetée qui se déploie tout le long de la fresque (Abb. 3). Le tableau est ainsi divisé en "espaces géométriques" distincts, peuplés d'édifices, de personnages polychromes, d'ombres. Sur le rivage, la jetée se raccorde maladroitement à un phare surmonté d'une statue de divinité en pleine lumière. À la gauche de l'édifice se déroule un banquet: trois personnages sont mollement installés sur un coussin près d'une *mensa tripes* à l'ombre d'une tenture de couleur jaune d'or nouée à la branche d'un chêne. Le personnage allongé sur la droite soulève un rhyton auquel il boit directement en penchant la tête; les autres, moins bien conservés, semblent accomplir les gestes typiques de la *comissatio*. Un serviteur venu de la droite se dirige d'un pas rapide vers le groupe de banqueteurs, suivi d'un cavalier, et non loin on voit un homme et une femme converser au bord de l'eau, abrités à l'ombre du phare. Enfin, en clôture du premier plan, à droite, un cyprès près duquel s'élève un monument surmonté d'un bige, sur lequel on reconnaît les silhouettes d'un *triumphator* et d'une Victoire ailée. Au-delà de la rive s'ouvre l'étendue d'eau rendue par différents tons de bleu selon les points de lumière et le reflet de la jetée. Une petite embarcation est sur le point d'accoster, dans l'étroit bassin d'eau. De denses coups de pinceau bleus dessinent les clapotis de l'eau agitée par les coups de rames; des lignes blanches semi-circulaires indiquent en revanche le

[4] Cf. Tortorella 2011.

[5] Taccalite 2011.

mouvement de la barque et des touches lumineuses rendent la couleur toujours changeante et particulièrement réaliste de la scène. Deux autres embarcations se trouvent au large, mais vues cette fois de profil. Une femme et un enfant debout sur la jetée, bien plus grands que le portique qui se trouve derrière eux, semblent les suivre du regard. Au fond, les couleurs et les formes se font encore moins nettes, les coups de pinceau sont plus “impressionnistes” et les tons nuancés, tandis que le bleu se fait opaque et nébuleux, laissant entrevoir dans le lointain des constructions et des arbres qui semblent comme flotter dans le vide.

Cette fresque, qui se place dans la lignée des nombreux paysages peints peuplés de personnages et construits selon des schémas réguliers et répétitifs, se distingue toutefois par la clarté des différents éléments de la composition, qui constituent pour ainsi dire la synthèse emblématique du paysage portuaire idéal (Abb. 4). En effet, le peintre puise dans un répertoire de motifs “classiques” et crée un collage d’images typiques, distribuées sur les différents plans, du premier où elles apparaissent très nettes, jusqu’au dernier où l’atmosphère devient impalpable. Pour ce faire, l’artiste a repris les éléments habituels des fresques pompéiennes de villas au bord de l’eau (“Villenlandschaft”) et des paysages portuaires: on trouvera des points de convergence très nets avec, par exemple, les tableautins de la Maison de la Petite Fontaine ou de celle de *M. Lucretius Fronto*. Cependant, le soin qu’a mis l’artiste dans sa peinture et dans l’assemblage des images, ainsi qu’une simplification générale de la syntaxe de la composition rapprochent, du point de vue stylistique, notre fresque des paysages d’époque tardo-hadrianéenne de l’hypogée de Caivano près de Naples[6]. On retrouve là aussi, en effet, un processus analogue de désagrégation en noyaux narratifs distincts et une clarté de la composition qui laisse au premier plan les images les plus importantes, presque à la manière d’un “tableau dans le tableau” par rapport au fond typique des paysages pompéiens.

La scène du banquet ressort particulièrement dans le paysage de Saint Sébastien, comme une représentation habituelle du banquet hédoniste en plein air[7], entourée d’images dionysiaques[8], qui toutefois semble refléter plus généralement un contexte de fête: en effet non seulement les banqueteurs portent des couronnes de laurier, mais une guirlande pend de la porte du phare, signe qu’une fête est en cours. Dans ce sens, la scène pourrait être l’indice que des cérémonies (de divers types) avaient lieu dans la salle la plus vaste et la plus prestigieuse de la “villa”, plutôt que se lire comme l’évocation des banquets funèbres dans les espaces ouverts qui l’entourent et où se déroulaient les célébrations pour les défunts enterrés dans le cimetière voisin.

D’ailleurs, le contexte funéraire dans lequel la “villa grande” s’insère favorise l’hypothèse d’une fonction semi-résidentielle en relation avec la nécropole, et on ne peut en exclure l’usage comme siège d’un collège affecté à un culte et aux pratiques funéraires[9]. Malheureusement, nous n’avons aucune inscription qui puisse soutenir cette hypothèse[10], bien que l’existence d’une *schola* au III^{ème} mille de l’Appia ne soit pas étonnante vu la diffusion, le long de la route, de *praedia* privées et des *scholae* relatives à des cultes syncrétiques[11]; à ce propos il suffira de rappeler qu’une *schola* de Silvain et une autre d’*Asclepios* et *Hygia* se trouvaient non loin de la *villa*[12]. En outre, la propriété voisine d’Hérode Atticus, le Triopio, situé entre le III^{ème} et le IV^{ème} mille de l’Appia, constituait à peu près à l’époque d’édification de la “villa” un “sakrale Landschaft mit expliziten sepulkralen Funktionen”[13], dont la résonnance commémorative fut certainement considérable dans tout le *suburbium*.

---

6 La Rocca 2008, 64 n. 137, avec références bibliographiques.

7 La *comissatio* en plein air appartient à un répertoire ancien et bien répandu; on la retrouve, avec peu de variantes, pour représenter le banquet de style théocritéen. On notera, pour se limiter à un seul exemple, que la pose du banqueteur allongé est identique à celle d’une fresque de provenance inconnue conservée au Musée National de Naples (inv. n. 9024); mais la scène rappelle quantité d’autres représentations du même genre, comme celle de la Maison des Chastes Amants à Pompéi.

8 Font en fait allusion au monde dionysiaque, les trépieds, le canthare avec bandelettes et branches de laurier, le masque ainsi que la Ménade dansante peinte sur l’autre mur.

9 Taccalite 2009, 158 n. 627 f.

10 Il faut cependant rappeler que les fouilles sous la basilique ont révélé un *titulus monumenti* (138 x 63 x 8 cm.), où sont mentionnés les noms des membres d’un collège (Ferrua 1943–1944, 8 f. n. cat. 78 fig. 5).

11 La diffusion de ces cultes est confirmée par la découverte d’inscriptions funéraires et votives entre le II^{ème} et le III^{ème} mille de la voie Appienne (dont certaines proviennent de la zone de Saint Sébastien), tandis que d’autres attestent la diffusion dans la même zone de cultes orientaux à caractère chtonien et très largement syncrétiques, tels que ceux voués à Silvain, à *Liber pater*, à *Asclepios* et à Cybèle.

12 Taccalite 2009, 43 n. 200.

13 Galli 2002, 117.

Dans un contexte similaire où prédominent les cultes syncrétiques aux fortes connotations funéraires, la "villa grande" semble, quoi qu'il en soit, maintenir un fort lien, au cours de son histoire, avec l'évolution diachronique particulière de l'aire *ad catacumbas*. Son édification, à bien y regarder, intervient dans des circonstances de transformations significatives dans l'aire du cimetière: l'insertion de sépultures à inhumation dans les tombes préexistantes de la nécropole d'une part, et la disparition de l'ancien cimetière de la carrière de pouzzolane d'autre part, à la suite de l'édification de la "piazzola", nouveau cimetière «caratterizzato da una fruizione "mista" che condivide comuni spazi di sepoltura per pagani e cristiani»[14].

La relation topographique entre les deux complexes, une décoration dionysiaque analogue tout aussi sophistiquée – sujet de prédilection tant dans la pièce principale de la "villa" que dans les deux monuments semi-hypogées de la "piazzola" (les monuments de l'*Ascia* et des *Innocentiores*) – ainsi que certaines restaurations effectuées durant les premières décennies du III^{ème} siècle[15], semblent être des éléments suffisants pour émettre l'hypothèse d'une liaison entre la "villa" et le *praedium* privé où fut construit ce nouveau cimetière, qui nécessite encore une analyse plus approfondie. Cependant, à la différence de la "piazzola", qui fut enterrée quand elle était encore en fonction, la "villa grande" fut au contraire utilisée sans interruption jusqu'à la construction de la basilique paléochrétienne: cela suggère que son rôle a été de première importance et que, d'une manière ou d'une autre, au cours du III^{ème} siècle, elle était en lien avec la nouvelle zone des *refrigeria*, la *memoria apostolica*[16].

C'est donc dans ce panorama varié que doit se comprendre l'activité du collège *ad catacumbas*, qui, dès son implantation, a pour tâche de préparer des banquets pour ses membres. On orne sa *schola* de peintures à valeur "auto-représentative", qui pouvaient toutefois transmettre un message plus profond, en lien avec le syncrétisme en vigueur à l'époque antonine[17]: les attributs de *Dionysos* conçu comme nouveau dieu de l'âge d'or, le canthare et le laurier qui, avec le trépied, rappellent les prix attribués au concours, le paysage qui, avec des images peu nombreuses mais efficaces, semble faire allusion – eu égard à la présence du port et au contexte funéraire dans lequel il s'insère – au repos (éternel?), terme et but de la navigation.

Sur la base de ces données et dans la mesure où le paysage fait partie d'un programme unitaire et cohérent – et non pas uniquement ornemental – la scène semble de toute évidence refléter un choix délibéré du commanditaire; par ailleurs elle signale ce phénomène de continuité dans la transformation qui caractérisera l'aire *ad catacumbas* jusqu'à l'édification de la basilique, à travers une succession progressive, et parfois même une substitution, d'espaces destinés à la célébration de rites funèbres (attique de la piazzola/*triclia*)[18], dans une aire sépulcrale à jouissance "mixte", mais dans laquelle sont attestés de façon significative quelques uns des plus antiques témoignages figuratifs néo-testamentaires.

Bibliographie

Ferrua 1943–1944 — A. Ferrua, Analecta Romana II. San Sebastiano, Epigraphica 5–6, 1943–1944, 5–26.

Galli 2002 — M. Galli, Die Lebenswelt eines Sophisten. Untersuchungen zu den Bauten und Stiftungen des Herodes Atticus (Mainz am Rhein 2002).

La Rocca 2008 — E. La Rocca, Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana (Milano 2008).

Nieddu 2009 — A. M. Nieddu, La Basilica Apostolorum sulla Via Appia e l'area cimiteriale circostante, Monumenti di antichità cristiana Serie 2, 19 (Città del Vaticano 2009).

Taccalite 2009 — F. Taccalite, I colombari sotto la Basilica di S. Sebastiano fuori le mura (Roma 2009).

[14] Tortorella 2011, 1362; cf. Tolotti 1984, 144–146. 155 f.

[15] La nouvelle fresque sur l'attique de l'hypogée de *M. Clodius Hermes* suggère que dans une telle phase, le rôle des chrétiens dans la nécropole semble prédominant (Tolotti 1984, 156). Pour les restaurations dans la "villa" cf. Taccalite 2011.

[16] En effet, un plancher de bois assurait la liaison directe avec la *triclia*. Au cours de la construction de la basilique, on pouvait encore accéder à l'ensemble depuis la cour 25, où se prolongeait la canna muraria du puits, indispensable non seulement pour les besoins du chantier, mais aussi, probablement, pour la continuité du culte.

[17] On se souvient que les inscriptions funéraires découvertes dans la zone soutiennent l'idée d'une concentration de cultes étrangers, avec lesquels et à côté desquels le christianisme et le judaïsme continuaient de cohabiter.

[18] Tolotti 1984, 161.

Taccalite 2011 — F. Taccalite, Le pitture nella "villa grande" sotto la Basilica di S. Sebastiano fuori le mura, in: C. Angelelli (ed.), Amoenitas II. Rivista Internazionale di Studi Miscellanei sulla Villa Romana Antica (Roma 2011).

Tolotti 1984 — F. Tolotti, Sguardo di insieme al monumento sotto S. Sebastiano e nuovo tentativo di interpretarlo, RACr 60, 1984, 123–161.

Tortorella 2011 — S. Tortorella, Il sepolcreto della "piazzola" sotto S. Sebastiano sulla via Appia e il loculo di Atimetus, in: O. Brandt – Ph. Pergola (ed.), Marmoribus vestita. Studi in onore di Federico Guidobaldi, Studi di antiquità cristiana 63 (Città del Vaticano 2011) 1359–1373.

Abbildungen

Abb. 1: La *Basilica Apostolorum* au IVe siècle (d'ap. Taccalite 2009, tav. I)
Abb. 2: Salle 28, relevé du mur est (relevé A. Dettori – P. Grassini – F. Taccalite)
Abb. 3: Salle 28, la fresque paysagée (cl. F. Taccalite)
Abb. 4: La fresque paysagée, hypothèse de restitution (relevé A. Dettori – P. Grassini – F. Taccalite, dessin P. Grassini)

Francesca Taccalite
Università degli Studi "La Sapienza"
Piazzale Aldo Moro
I – 00185 Roma
francesca_taccalite@hotmail.com

Barbara Bianchi

Nuovi dati dalla villa "grotte di Catullo" a Sirmione: le pitture di un ambiente collegato al criptoportico

(Taf. CLXIX, Abb. 1–4)

Abstract

During the analysis of a substantial group of fragments of painted plasterwork from the excavations of the villa carried out in the middle of the last century, unfortunately lacking data relating to the methods and the precise location of the discovery, a decoration on a white background was identified, which is the decoration of one of the rooms connected to the western *cryptoporticus*. Thanks to the comparison of the fragments and what is visible *in situ*, it was possible to further our knowledge on the decoration which originally adorned the space, and to hypothesize more comprehensively on its appearance on the wall, with particular regard to the central area. This pictorial context, which above all offers an exceptional possibility of recontextualization, presents a new image, albeit only partially, of what could have been the decoration of the Third Style in the cryptoporticoes. It is a good quality painting characterized by a composition which is "simple" but effective, with a "calligraphic" decoration rich both in its choice of motifs – the most striking of which is the Dionysian sphere – and its choice of colours. One is tempted to think of the elegant decoration of the villa of Agrippa Postumo at Boscotrecase, an illustrious comparison rather accurate in the use of motifs and in certain details. Although room 107 is not one of the "principal" residential spaces of the "grotte di Catullo", and therefore with certain reservations, this confirms the dating of the painted decoration of the villa to the Augustian period as well as the high quality of the artisans, who presumably used models.

Nel corso dell'analisi di un nucleo consistente di frammenti di intonaco dipinto proveniente da scavi del complesso abitativo condotti intorno alla metà del secolo scorso[1], e purtroppo privo di dati relativi alle modalità e al luogo preciso di rinvenimento[2], è stata individuata una decorazione su fondo bianco[3].

Lo studio dei motivi ha consentito di mettere in relazione tale materiale con l'unico lacerto in parete – non monocromo – della decorazione pittorica della villa, purtroppo danneggiato dalla prolungata esposizione agli agenti atmosferici, e di rintracciare così la relazione tra i frammenti di intonaco rinvenuti durante i vecchi scavi e la loro collocazione originaria. Si tratta della decorazione di uno degli ambienti (107)[4] che si collegano al criptoportico occidentale (Abb. 1)[5], lo stesso vano da cui proviene la pittura con colonna cande-

[1] La villa, già nota nel XV secolo, fu oggetto delle prime indagini nell'Ottocento (Orti Manara 1856), si rimanda inoltre a: Roffia 2007, 67–76; Roffia 2006, 219 f.; Roffia 2005, 279–281; Roffia 2001, 447–478.

[2] Bianchi 2010, 429–435; Bianchi 2012a, 373–379. M. Mirabella Roberti ricorda scarichi di materiale pittorico frammentario accumulati all'interno di diversi ambienti della villa, cfr. Mirabella Roberti 1972, 10.

[3] Lo studio della decorazione del materiale pittorico frammentario, rivelatosi poi pertinente alla decorazione dell'ambiente 107, si è svolto sotto la direzione scientifica della dott.ssa E. Roffia (Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia – "grotte di Catullo", Sirmione, BS) che ringrazio per l'attenzione sempre accordatami nello svolgimento delle diverse fasi del lavoro.

[4] Il primo rilievo del partito decorativo in parete, conservato presso l'Archivio Disegni della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, si deve a S. Kasprzysiak.

[5] A proposito della funzione residenziale e di servizio dei criptoportici nell'edilizia residenziale romana, cfr. Mari 2003, 67–111.

labro su cui si avvolge un elemento vegetale fiorito[6], già risultato della ricomposizione di materiale frammentario e attualmente esposto al museo dell'area archeologica[7].

Grazie al confronto tra i frammenti e quanto visibile *in situ*, è stato possibile arricchire la conoscenza della decorazione che originariamente ornava l'ambiente, e avanzare un'ipotesi più completa sul suo sviluppo in parete, in particolare per quanto concerne il registro mediano (Abb. 2)[8].

La zona centrale della parete, delimitata in basso da una banda rossa continua, sembra fosse organizzata intorno a un'edicola centrale – disegnata in prospettiva – nella quale colonne rosa, ornate da motivi floreali e da collarini "dorati"[9], e pilastri, dipinti nei colori verde e giallo, sostenevano – al di sopra di una sorta di baccellatura policroma – un epistilio composto da una ricca sequenza di lastre alternativamente rosse e gialle, decorate da fiori di loto, e separate da strette lesene bianche; agganciati ai lati, elementi circolari stilizzati dipinti in nero pendevano lungo i pilastri. Nella campitura centrale esili tirsi, da cui spuntavano foglie e piccoli fiori a quattro petali, sostenevano presumibilmente una trabeazione gialla con una decorazione a kyma lesbio rovesciato, cui erano sospese, grazie a sottili fiocchi, ghirlande decorate con fiori gialli e azzurri; è al centro di queste architetture che quasi certamente erano appesi con catenelle i cembali (Abb. 3). L'edicola era affiancata sui due lati da leggere architetture costituite da affusolate colonne con fantasiosi capitelli "a foglie d'acqua" cui erano appese ghirlande fiorite; la trabeazione era arricchita da elementi acroteriali e delimitata da palmette – in rosa e in azzurro – da cui pendevano piccoli quadri. La composizione era chiusa sui lati dalle succitate colonne candelabro, una delle quali è ancora visibile in parete, cui erano accostate altre due aeree architetture, una per parte, in cui un basamento sostenuto da bassi pilastri era collegato, tramite sottili tirsi, anch'essi – sembrerebbe – adorni di elementi floreali, fragili rametti con foglie e fiori, a una fascia policroma in funzione di epistilio coronato da frontone (Abb. 4)[10]. Tra l'altro è stato possibile rintracciare, nel materiale frammentario pertinente, un elemento figurato, non meglio precisabile che – posto tra i tirsi – doveva ornare molto probabilmente lo spazio centrale.

Tale schema decorativo non solo occupava la parete meridionale del vano 107, dove peraltro è documentato, per quanto parzialmente, dal lacerto *in situ*, ma si sviluppava lungo tutto il registro mediano dell'ambiente, come suggerisce la presenza, nella pittura dei frammenti, dei medesimi motivi differenziati nelle tonalità di colore, proprio al fine di rendere la posizione occupata nell'impianto decorativo rispetto alla fonte di luce immaginata. Inoltre, quasi certamente, la decorazione del registro mediano era coronata per tutta la lunghezza da una modanatura in stucco applicata, di cui si ha traccia solo in alcuni frammenti relativi alla decorazione dell'edicola centrale; due bande di colore accostate, una gialla e una verde, sormontate da una modanatura a stucco, erano disposte orizzontalmente a chiusura del registro decorativo superiore, forse a livello dell'imposta di volta, e, almeno ai quattro angoli dell'ambiente, scendevano in verticale sino a raccordarsi con la fascia rossa su cui appunto si appoggiava il partito decorativo della zona mediana[11].

---

[6] Il motivo decorativo del bastone dionisiaco su cui sono avvolti racemi fioriti, e in alcuni casi piccoli animali (cfr. Cesaretti – Ravara Montebelli 2007, 372–429), è ben attestato; si ricordano, tra gli altri, la decorazione del cubicolo 12 della Villa di Arianna a Stabia (Bragantini – Sampaolo 2009, 470; Allroggen-Bedel 1977, 27–89 tav. 35.1), le pitture del portico 60 della Villa di Oplontis a Torre Annunziata e, a Pompei, la decorazione dell'*oecus* 7 della Casa del Centenario e la lesena con tirso da un altro cubicolo (8) in VII 6, 28, (Bragantini – Sampaolo 2009, 246; PPM VII, 195 n. 18); nei casi citati la decorazione si sviluppa su fondo bianco.

[7] La pertinenza del pannello ricomposto alla decorazione pittorica del vano 107 era stata riconosciuta già da E. Roffia.

[8] Ringrazio G. Laidelli della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, per l'elaborazione informatica della documentazione fotografica e dell'ipotesi ricostruttiva.

[9] Edicole dalle colonne "preziose" sono attestate, per citare solo due casi celebri, già nella prima fase decorativa della Villa di Oplontis, (Bastet – De Vos 1979, 17–23), e nell'edicola della cosiddetta Sala Rossa (cubicolo 16) della Villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase, cfr. Blanckenhagen – Alexander 1990, 1. 12–14 tav. 18–23; La Rocca 2009, 275 f. Il motivo è attestato anche in Cisalpina, per esempio a Milano, cfr. Bianchi 2012b, 101; Ceresa Mori – Pagani 2010, 421.

[10] Il motivo decorativo di esili tirsi che reggono semplici cornici a nastro è ben esemplificato, ancora una volta, dalla decorazione della cosiddetta Sala Nera (15) della Villa di Agrippa Postumo, cfr. Blanckenhagen – Alexander 1990, 6 tav. 14.1–2; Blanckenhagen – Alexander 1962, 4–7, tav. 2–3. 8.2; Bragantini – Sampaolo 2009, 222 f.

[11] Ugualmente, nella Villa di Oplontis e nella Casa del Centenario a Pompei il partito decorativo si chiude con una cornice a stucco dipinto; inoltre in entrambi i casi, e pure nella Villa di Arianna a Stabia, dove invece non è conservata la decorazione della zona superiore della parete, è presente una cornice che delimita le pareti correndo lungo le finestre e gli angoli, cfr. Cesaretti – Ravara Montebelli 2007, 327.

Tale contesto pittorico, peculiare innanzitutto per l'eccezionale possibilità di ricontestualizzazione, ci offre un'immagine inedita, per quanto parziale, di quella che poteva essere la decorazione di III Stile degli ambienti a livello dei criptoportici: una pittura di buona qualità, caratterizzata da una sintassi compositiva "semplice" ma d'effetto, e da una decorazione di gusto "calligrafico", ricca sia nella scelta dei motivi – tra cui spiccano quelli della sfera dionisiaca –, sia nella scelta cromatica.

Il pensiero corre all'elegante decorazione della Villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase[12], confronto illustre che si rivela piuttosto puntuale nell'impiego dei motivi e nella resa di certi particolari, e che, con i dovuti distinguo poiché il vano 107 non è uno degli ambienti residenziali "principali" delle "grotte di Catullo", conferma la cronologia augustea della decorazione pittorica della villa[13], e l'elevata qualità delle maestranze capaci di citazioni colte[14].

Bibliographie

Allroggen-Bedel 1977 — A. Allroggen-Bedel, Die Malereien aus dem Haus der Villa in Campo Varano (Castellamare di Stabia), RM 84, 1977, 27–89.

Bastet – De Vos 1979 — F. L. Bastet – M. De Vos, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano, Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome 4 (Rome 1979).

Bianchi 2010 — B. Bianchi, La pittura parietale della villa delle "grotte di Catullo" a Sirmione. Una nuova ricomposizione, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007 (Napoli 2010) 429–435.

Bianchi 2011 — B. Bianchi, Gli intonaci dipinti, in: S. Lusuardi Siena – M. P. Rossignani – M. Sannazaro (ed.), L'abitato, la necropoli, il monastero. Evoluzione di un comparto del suburbio milanese alla luce degli scavi nei cortili dell'Università Cattolica (Milano 2011) 42–44.

Bianchi 2012a — B. Bianchi, Un ciclo figurato nella decorazione di III stile della villa delle "grotto di Catullo" a Sirmione?, in: F. Oriolo – M Verzár (ed), La pittura romana in Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe. Atti della XLI Settimana di studi aquileiesi, Aquileia 6–8 maggio 2012, Antichità Altoadriatiche 73 (Trieste 2012) 373–379.

Bianchi 2012b — B. Bianchi, Intonaci dipinti d'epoca romana a Milano. Nuovi dati da alcuni scavi recenti, in: F. Oriolo – M Verzár (ed), La pittura romana in Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe. Atti della XLI Settimana di studi aquileiesi, Aquileia 6–8 maggio 2012, Antichità Altoadriatiche 73 (Trieste 2012) 97–110.

Blanckenhagen – Alexander 1962 — P. H. von Blanckenhagen – C. Alexander, The paintings from Boscotrecase, RM suppl. 6 (Heidelberg 1962).

Blanckenhagen – Alexander 1990 — P. H. von Blanckenhagen – C. Alexander, The Augustan Villa at Boscotrecase (Mainz 1990).

Bragantini – Sampaolo 2009 — I. Bragantini – V. Sampaolo (eds.), La pittura pompeiana (Napoli 2009).

Ceresa Mori – Pagani 2007 — A. Ceresa Mori – C. Pagani, Nuovi dati sull'edilizia privata a Milano tra I secolo a.C. e I secolo d.C., in: M. L. Brecciaroli Taborelli (ed.), Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II secolo a.C.–I secolo d. C.). Atti delle giornate di studio, Torino 4–6 maggio 2006 (Firenze 2007) 223–230.

Ceresa Mori – Pagani 2010 — A. Ceresa Mori – C. Pagani, Gli intonaci dipinti dallo scavo di Piazza Fontana a Milano, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007 (Napoli 2010) 418–428.

Cesaretti – Ravara Montebelli 2007 — C. Cesaretti – C. Ravara Montebelli, La trasmissione del tema decorativo dei "piccoli animali su elementi vegetali". Analisi e confronti nella villa di Poppea, nella villa di Arianna e nella Casa del

[12] Blanckenhagen –Alexander 1990.

[13] Per quanto concerne la cronologia della decorazione pittorica del complesso si rimanda a: Bianchi 2010, 435; Bianchi 2012a, 37. Una datazione compresa tra gli ultimi due decenni del I secolo a.C. e l'inizio del I secolo d.C. ben si inserisce nella recente revisione cronologica dei più celebri complessi decorativi urbani: la Casa di Augusto e la Villa della Farnesina, cfr. La Rocca 2008, 223–242.

[14] Bianchi 2010, 453; Bianchi 2012a, 337. In generale per le decorazioni parietali di edilizia privata della Cisalpina si veda: Oriolo – Salvadori 2005, 447 f.; Oriolo – Salvadori 2001, 629–651; per la Cisalpina occidentale, cfr. Miranda 2001, 195–215. In particolare per l'area gardesana si veda: Roffia 2007, 67–76; Bianchi 2010, 429–435 (ivi bibliografia); Bianchi 2012a, 373–379, per Brescia cfr; Mariani 1998, 278 f.; Mariani 1997, 394 f.; per Milano, cfr. Bianchi 2011, 42–44; Bianchi 2012b, 97–110; Ceresa Mori – Pagani 2007, 223–230; Miranda 1995, 277–281. 289 f.; Pagani 2010, 417–428; Pagani 2000, 245–254; per Cremona cfr. Mariani 2010, 405–415.

Centenario, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulatión de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso International de AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 327–329.

La Rocca 2008 — E. La Rocca, Gli affreschi della Casa di Augusto e della villa della Farnesina. Una revisione cronologica, in: E. La Rocca – P. León – C. Parisi Presicce (ed.), Le due Patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich, BCom suppl. 18, 2008, 223–242.

La Rocca 2009 — E. La Rocca, Decorazione parietale della Villa detta di Agrippa Postumo a Boscotrecase. Il cubicolo 16 (cosiddetta Sala Rossa), in: E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella – M. Papini (ed.), Roma. La pittura di un Impero, catalogo della mostra Roma (Roma 2009) 275–276.

Mari 2003 — Z. Mari, Substructiones, in: P. Basso – F. Ghedini (ed.), Subterraneae Domus. Ambienti residenziali e di servizio nell'edilizia privata romana, Il sottosuolo nel mondo antico 4 (Milano 2003) 66–112.

Mariani 1997 — E. Mariani, Osservazioni preliminari sugli affreschi dell'Istituto 'C. Arici' di Brescia, in: D. Scagliarini Corlàita (ed.), I Temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. – IV sec. d.C.). Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 237–239.

Mariani 1998 — E. Mariani, Gli affreschi dal Credito Agrario Bresciano, in: A. Donati (ed.), Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina, catalogo della mostra Rimini (Venezia 1998) 278 f.

Mariani 2010 — E. Mariani, La domus del Ninfeo di piazza Marconi a Cremona. I rinvenimenti pittorici del vano 12, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007 (Napoli 2010) 405–415.

Mirabella Roberti 1972 — M. Mirabella Roberti, Sirmione. Le grotte di Catullo (Trieste 1972).

Miranda 1995 — S. Miranda, Intonaci dipinti e tipologie costruttive. La nuova documentazione dallo scavo dell'Università cattolica di Milano, in: Actes des séminaires de l'AFPMA. XII et XIII séminaires annuels de l'AFPMA à Aix-en-Provence 28.–30.4.1990 et à Narbonne les 21 et 22 sept. 1991, XIVe colloque de l'AFMPA, 25.–26.9.1993 à Chartres, Revue archéologique de Picardie N. S. 10 (Amiens 1995) 277–281. 289 f.

Miranda 2001 — S. Miranda, La decorazione parietale delle domus della Cisalpina Occidentale, in: M. Verzár-Bass (a cura di), Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana, atti della XXXI settimana di studi aquileiesi, 23–26 maggio 2000, Antichità Altoadriatiche 49 (Trieste 2001) 195–215.

Oriolo – Salvadori 2001 — F. Oriolo – M. Salvadori, Decorazioni parietali private nella X Regio. I casi della villa " imperiale" di Aquileia e della villa di Torre di Pordenone, in: M. Verzár-Bass (a cura di), Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana, atti della XXXI settimana di studi aquileiesi, 23–26 maggio 2000, Antichità Altoadriatiche 49 (Trieste 2001) 629–651.

Oriolo – Salvadori 2005 — F. Oriolo – M. Salvadori, La pittura parietale. Per una rilettura dei sistemi decorativi aquileiesi, in: G. Cuscito – M. Verzár-Bass (ed.) Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato Longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C. – III secolo d.C., atti della XXXV Settimana di studi aquileiesi, Aquileia 6–8 maggio 2004, Antichità Altoadriatiche 61 (Trieste 2005) 447–469.

Orti Manara 1856 — G. G. Orti Manara, La penisola di Sirmione sul Lago di Garda (Verona 1856, rist. 1982).

Pagani 2000 — C. Pagani, La decorazione parietale a Milano, in: Milano tra l'età repubblicana e l'età augustea. Atti del convegno di studi, Milano 26–27 marzo 1999 (Milano 2000) 245–255.

PPM — G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e mosaici, vol. IX (Roma 1990–2003).

Roffia 2001 — E. Roffia, Nuove indagini nelle ville romane del lago di Garda, in: M. Verzár-Bass (a cura di), Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana. atti della 31 settimana di studi aquileiesi, Aquileia 23–26 maggio 2000, Antichità Altoadriatiche 49 (Trieste 2001) 447 f.

Roffia 2005 — E. Roffia, La villa delle "Grotte di Catullo" a Sirmione. Proposta di restituzione e analisi della decorazione architettonica, in: E. Roffia – F. Sacchi, Balácai Közlemények IX Atti del Convegno, Budapest-Veszprèm 20–23 September 2004 (Veszprém 2005) 279–281.

Roffia 2006 — E. Roffia, Architettura e ambiente naturale nelle ville lacustri benacenses, in: J. Ortalli (ed.), Vivere in villa. Le qualità delle residenze agresti in età romana, atti del convegno, Ferrara gennaio 2003 (Firenze 2006) 219–260.

Roffia 2007 — E. Roffia, Le pitture delle ville lacustri gardesane, in: C. Bertelli (ed.), Duemila anni di pittura a Brescia (Brescia 2007) 67–76.

Abbildungen

Abb. 1: Sirmione – grotte di Catullo. La decorazione pittorica del vano 107, parete sud (elaborazione informatica di G. Laidelli)
Abb. 2: Sirmione – grotte di Catullo. Ipotesi restituiva della decorazione pittorica del vano 107, parete sud (elaborazione informatica di G. Laidelli)
Abb. 3: Sirmione – grotte di Catullo. Frammenti di intonaco dipinto pertinenti alla decorazione del vano 107, edicola in prospettiva (elaborazione informatica di G. Laidelli)
Abb. 4: Sirmione – grotte di Catullo. Frammenti di intonaco dipinto pertinenti alla decorazione del vano 107, colonna candelabro e architettura con epistilio coronato da frontone (elaborazione informatica di G. Laidelli)

Barbara Bianchi
Piazza del Carmine 1
I – 20121 Milano
paperarch@yahoo.com

Roberto Bugini – Anna Ceresa Mori – Luise Folli – Carla Pagani

Relationships between plaster coats in Roman wall paintings (Milan – Italy)

Abstract

Intonaci dipinti provenienti da tre scavi milanesi, effettuati dalla "Soprintendenza Archeologica della Lombardia", sono stati esaminati mediante metodi petrografici per individuarne le caratteristiche ed effettuare confronti tra materiali con diversa datazione. Si tratta di intonaci datati dal primo al quarto secolo della nostra era, realizzati mediante strati di malta sovrapposti e strati pittorici colorati con pigmenti. Il carattere più significativo è la composizione dell'aggregato dei diversi strati e soprattutto degli strati che supportano lo strato pittorico, composizione che varia (cristalli di calcite o cristalli di quarzo o sabbia silicatica) al variare del periodo di fabbricazione, stabilito secondo metodologie archeologiche. Anche la preparazione dello strato pittorico varia in maniera sensibile: dall'applicazione diretta sullo strato di finitura all'applicazione su di un sottile supporto di composizione specifica (cristalli di calcite). L'estensione delle indagini ad altri siti del territorio lombardo permetterà di raggruppare le caratteristiche degli intonaci e le tecniche di preparazione del dipinto secondo il periodo di fabbricazione.

1. Introduction

The study of the plaster coats supporting the Roman wall paintings is an important step in understanding the production techniques used in the course of time; the knowledge of these techniques must be linked to the archaeological categories based on the stylistic patterns of the painting.

The making of the painted plasters has been reported by Latin authors (*Vitruvius*, *Plinius Secundus*) describing the preparation of mortar, the plaster made of multiple coats of mortar, the use of sand for the inside coats, the use of marble powder for the outside coats and the different pigments useful for the wall paintings. The studies on Roman painted plasters have pointed out that some characters were widespread in the Roman province[1], partially matching the Latin authors' rules: the use of multiple coats of lime mortar, the change of the aggregate composition between the coats and the use of a small number of inorganic pigments. These features were also found on many sites of the present-day territory of Lombardy[2]: during Roman times there were two *regiones* in this territory called *Venetia* for the eastern part and *Transpadana* for the western one.

The archaeological excavations, carried out at various Milan sites by the "Soprintendenza Archeologica della Lombardia" in the last two decades, uncovered a huge amount of plaster coming from wall paintings. Unfortunately, almost all these plasters were found in rubble layers containing different materials with various provenances.

The present study points out the relationship between plaster coat features (the mineralogical composition of the binder and of the aggregate of each coat, the coat thickness, the pigments' composition and the application method) and their possible relation with the production period. The dating method, based on the patterns of the painting, could be uncertain in some cases because of the small size of these plaster fragments and the mixing of the provenances.

---

[1] Béarat 1996; Béarat *et al*. 1997; Sciuti *et al*. 2001, Baraldi *et al*. 2006.

[2] Bugini – Folli, 1997; Mariani *et al*. 2005.

2. Materials and methods

A considerable number of plaster fragments of Roman wall paintings was analysed by petrographic methods in order to investigate the mortar components and the technique used to apply the painting. The analytical methods used were: optical microscopy on a thin section for the aggregate mineralogy and texture and an X-ray diffraction for the binder composition. These methods were chosen for analysis, according to the great variability of plaster compositions and also to save time and money. The pigments were analysed by X-ray diffraction and in some controversial cases additionally by EDS scanning electron microscopy.

3. Sampling sites

The painted plaster came from three Roman *domus* of Milan (ancient *Mediolanum*) now located in: piazza Fontana[3], piazza Meda[4] and via Correnti[5]. The *domus* were located under buildings (Fontana and Correnti) or under the paving of a square (Meda) and in all cases the archaeological remains were destroyed after the excavations in order to build a hotel (Fontana) or an underground car parking (Meda, Correnti). The plasters were found in pieces, at the most a few decimetres large, in rubble layers used as wall foundations (Fontana) or as a basin filling (Correnti, Meda A–B). In one case the plaster remained *in situ* and some pieces were found still attached to their masonry (Meda C).

The examined samples come from a selection of plaster fragments recovered during the excavations and compared on the basis of macroscopic features.

4. Results

The plasters were always made of superimposed coats and they are called, starting from the masonry, “render” coat (i), “floating” coat (ii) and “finishing” coat (iii); the grain-size of the aggregate is always decreasing from the render coat to the finishing one. The painted film (v) containing inorganic pigments can lie on a thin support layer (iv) or directly on the finishing coat (iii).

Binder composition, aggregate composition, coat thickness, coupling of plaster coats and application of painted film were investigated as the features useful to make comparisons among the plasters.

4.1 Site piazza Fontana

Group A (before the third quarter of the 1st Century AD)

A1 (US 120/T, US 116).
Single coat plaster with painted film.
(v) Painted film: grey pigment (lamp black).
(iv) Support layer: white, 0,5 mm thick, lime binder with calcite crystals.
(iii-i) Render-finishing coat: whitish, 19 mm thick, fine grain-size, lime binder with quartz-silicate aggregate.

A2 (US 103, US 103/c.17, US 119).
Double coat plaster with painted film.
(v) Painted film: black pigment (lamp black).
(iv) Support layer: white, 0,5 mm thick; lime binder with calcite crystals.
(iii) Finishing coat: grayish, 14 mm thick, irregular grain-size, lime binder with quartz-silicate aggregate.

[3] Ceresa *et al*. 2007.
[4] Pagani 2009.
[5] Pagani 2004.

(i) Render coat: brownish, 13 mm thick, irregular grain-size, lime binder with quartz-silicate aggregate.

A3 (US 120)
Double coat plaster with painted film.
(v) Painted film: red pigment (cinnabar).
(iv) Support layer: white, 0,5 mm thick; lime binder with quartz-silicate aggregate.
(iii) Finishing coat: greyish, 20 mm thick, fine grain-size, lime binder with quartz-silicate aggregate.
(i) Render coat: whitish, 14 mm thick, medium grain-size, lime binder with quartz-silicate aggregate.

Group B (US 40, US 44 – first decade of the 1st Century AD)
Double coat plaster with painted film.
(v) Painted film: black pigment (lamp black), 0,05 mm thick.
(iii) Finishing coat: whitish, 11 mm thick, fine grain-size, lime binder with quartz crystals aggregate (size mm 0,1 – 3,0).
(i) Render coat: brownish, 15 mm thick, medium grain-size, lime binder with silico-carbonate sand (average size mm 1,0) aggregate.

4.2 Site piazza Meda

Group A (US 1543)
Double coat plaster with painted film (i^+-v^+, second half of the 1st Century AD) superimposed to another double coat plaster with painted film (i*-v*, before the second half of the 1st Century AD).
Up
(v^+) Painted film: 0,04 mm thick, red pigment (ochre).
(iv^+) Support layer: pinkish, 0,4 mm thick, lime binder with calcite crystals aggregate (size 0,2 mm).
(iii^+) Finishing coat: whitish, 0,8 mm thick, lime binder with silicate sand aggregate (size 0,4 mm).
Down
(v*) Painted film: 0,3 – 0,1 mm thick, red pigment (ochre), with some very fine calcite crystals.
(iii*) Finishing coat: whitish, 10 mm thick, lime binder with silico-carbonate sand aggregate with crushed terracotta (size mm 2,0 – 6,0).
(i*) Render coat: brownish, 20 mm thick, lime binder with crushed terracotta (size mm 0,4 – 3,2), chert and polycrystalline quartz aggregate.

Group B (US 3137, second half of the 1st Century AD)
Triple coat plaster with painted film
(v) Painted film: discontinuous, 0,03 mm thick, red pigment (ochre).
(iii) Finishing coat: white, 3,0 mm thick; lime binder, rare quartz crystals as aggregate (size mm 0,4).
(ii) Floating coat: whitish, 8 0 mm thick, lime binder and aggregate made of silicate sand (size 0,4 – 1,6 mm).
(i) Lower coat: brownish, 15 mm thick, lime binder and aggregate made of silicate sand (size 0,4 – 4,0 mm) and crushed terracotta (size 0,6 mm).

Group C (US 3137, first half of the 4th Century AD)
Triple coat plaster with painted film
(v) Painted film: discontinuous, 0,04 mm thick; greenish pigment (green earth).
(iii) Finishing coat: white, 3,0 – 3,5 mm thick; lime binder, rare quartz crystals as aggregate (size 0,4 mm).
(ii) Floating coat: whitish, 9,0 mm thick, lime binder, aggregate made of silicate sand with crushed terracotta (size 0,5 – 3,4 mm).
(i) Lower coat: brownish, 15 mm thick, lime binder; aggregate made of silicate sand with crushed terracotta (size 0,9 – 2,2 mm).

4.3 Site via Correnti

Group A (US 320, 1st Century AD; US 276, 2nd Century AD; US 219, 3rd Century AD).
Double coat plaster with painted film
v) Painted film: red or yellow pigment (ochre), green pigment (green earth).
iii) Finishing coat: greyish, 2–3 mm thick, fine grained, silico-carbonate sand (size 0,1 – 1,2 mm) with quartz crystals, limestone and gneiss clasts, crushed terracotta.
i) Render coat: brownish, 12–20 mm thick, coarse grained, silico-carbonate sand (size 0,2 – 3,8 mm) with quartz crystals, limestone and gneiss clasts.

Group B (US 276, 2nd Century AD)
Double coat plaster with painted film
v) Painted film: yellow pigment (ochre).
iii) Finishing coat: whitish, 1 mm thick, fine grained, calcite crystals (size 0,04–2 mm) and rare quartz crystals.
i) Render coat: greyish, 12 mm thick, medium grained, silico-carbonate sand (size 0,2 – 4,0 mm) with quartz crystals, limestone and gneiss clasts.

Group C (US 276, 2nd Century AD)
Double coat plaster with painted film
v) Painted film: greenish pigment (green earth).
iii) Finishing coat: whitish, 2 mm thick, fine grained, limestone clasts (size 0,4 – 1,0 mm), calcite crystals (size 0,04 – 2,5 mm) and rare quartz crystals (size 0,2 – 2,0 mm).
i) Render coat: greyish, 13 mm thick, medium grained, silico-carbonate sand (size 0,2 – 2,0 mm) with quartz crystals, limestone and gneiss clasts, crushed terracotta.

5. Discussion

The most interesting feature of the examined Roman plasters is the aggregate composition (sand with silicate or carbonate clasts, calcite crystals, quartz crystals): the variations of the composition are, in many cases, in accordance with a variation of the production period. The binder composition, on the contrary, does not allow any significant distinction because of the persistence of the use of magnesian lime; the differences of the binder structure (homogeneous or containing white lumps) are not suitable to make distinctions either. Another important feature is the application method of the painted layer: either directly on the finishing coat or on a support layer. The thickness of the coats supporting the painted layer is rather linked to the type of coat than to the making period: the support layers (iv) are very thin (about 0,5 mm), the finishing coats (iii) supporting the painting containing calcite crystals are thinner than the coats containing quartz crystals. The pigments are also not suitable to make a distinction and, therefore, the sampling does not represent the whole palette used by Roman painters. For the same reason, it is impossible to relate the use of one kind of pigment to the painting application method.

5.1 Site Fontana

– Group B, first decade of the 1st Century AD – Very thin painted film (v) laying directly on a finishing coat (iii) with quartz crystals; render coat (i) (sometimes lacking) with silico-carbonate sand.
– Group A, before the third quarter of the 1st Century AD – Painted film (v) laying on a support (iv) with calcite crystals; finishing (iii) and render coat (i) with quartz-silicate sand.

The different application technique of the painted film is noticeable, together with the use of calcite crystals in the support layer aggregate.

5.2 Site Meda

- Group A up, second half of the 1st Century AD – Painted film (v^+), support layer (iv^+) with calcite crystals, finishing coat (iii^+) with silicate sand.
- Group A down, before the second half of the 1st Century AD – Painted film (v*) with very fine calcite crystals, finishing coat (iii*) with silico-carbonate sand and crushed terracotta, render coat (i*) with crushed terracotta.
- Group B, second half of the 1st Century AD – Painted film (v) lying on a finishing coat (iii) with rare quartz crystals, floating coat (ii) with silicate sand, render coat (i) with sand and crushed terracotta.
- Group C, first half of the 4th Century AD – Painted film (v) lying on a finishing (iii) coat with quartz crystals, floating and render coats (ii-i) with silicate sand and crushed terracotta.

The presence of two superimposed plasters (Group A) with different features is noticeable together with two different painting application methods in the same time period (Group A and Group B) and with the use of crushed terracotta in the render coats.

5.3 Site Correnti

- Group A, 1st–2nd–3rd Centuries AD – Painted film (v) lying directly on a finishing coat (iii) with fine-grained silico-carbonate sand; render coat (i) with coarse-grained silico-carbonate sand.
- Group B, 2nd Century AD – Painted film (v) lying directly on a finishing coat (iii) with calcite crystals and rare quartz crystals; render coat (i) with silico-carbonate sand.
- Group C, 2nd Century AD – Painted film (v) lying directly on a finishing coat (iii) with calcite crystals and limestone clasts; render coat (i) with silico-carbonate sand and terracotta.

The persistence of the same kind of aggregate in different periods (Group A) and, on the contrary, the change of the aggregate in the plasters of the same period (Group B–C), is noticeable.

6. Comparisons

6.1 The composition of the aggregate according to the different plaster coats.

- Aggregates of render coat (i): sand with silicate clasts (Fontana A); sand with silicate and carbonate clasts (Fontana B; Correnti A, B, C); – sand with silicate clasts and crushed terracotta called “cocciopesto” (Meda A, B, C).
- Aggregates of finishing coat (iii) not supporting the painted layer: sand with silicate clasts (Fontana A1, A2, A3; Meda A+).
- Aggregates of finishing coat (iii) supporting the painted layer: angular quartz crystals form mechanical crushing (Fontana B; Meda B,C; Correnti, C); sand with silicate clasts and crushed terracotta (Meda A*); sand with silicate and carbonate clasts and crushed terracotta (Correnti A); angular calcite crystals from mechanical crushing (Correnti B, C).
- Aggregates of support layer (iv): angular calcite crystals from mechanical crushing (Fontana A1, A2; Meda A+); sand with silicate clasts (Fontana A3).

6.2 The coat thickness (finishing coat or support layer) according to the aggregate composition.

- Finishing coats with painted film: angular quartz crystals, thickness 11,0 mm (Fontana B); angular quartz crystals, thickness 3,0 mm (Meda B); angular calcite crystals, thickness 1,0 mm (Correnti B) or 2,0 mm (Correnti C); angular quartz crystals, thickness 3,0–3,5 mm (Meda C); sand with silico-carbonate clasts and terracotta, thickness 2,0–3,0 mm (Correnti A).
- Support layers of painted film: angular calcite crystals, thickness 0,4 mm (Meda A+); angular calcite crystals, thickness 0,5 mm (Fontana A1, A2); sand with silicate clasts, thickness 0,5 mm (Fontana A3).

6.3 The aggregate composition of the finishing coat or the support layer, according to the making period.

- Finishing coats (iii) with painted film: 1st Century AD first decade, angular quartz crystals (Fontana B); 1st Century AD 2nd half, angular quartz crystals (Meda B); 2nd Century AD, angular calcite crystals (Correnti B, C); 4th Century AD (first half), angular quartz crystals (Meda C); 1st, 2nd, 3rd Century AD, sand with silico-carbonate clasts and terracotta (Correnti A).
- Support layers (iv) of painted film: 1st Century AD before second half, angular calcite crystals (Meda A+); 1st Century AD third quarter, angular calcite crystals (Fontana A1, A2) or sand with silicate clasts (Fontana A3).

6.4 The pigments of the painted layers (v) according to the making period.

1st Century AD (first decade): lamp black (Fontana B).
1st Century AD (second half): red ochre (Meda B).
1st Century AD (before second half): red ochre (Meda A+).
1st Century AD (third quarter): lamp black (Fontana A1, A2), cinnabar (Fontana A3).
2nd Century AD: yellow ochre (Correnti B), green earth (Correnti C).
4th Century AD (first half): green earth (Meda C).
1st–2nd–3rd Centuries AD: red and yellow ochre, green earth (Correnti A).

6.5 Raw materials of the aggregates.

- Sand from the deposits of the Prealpine river of Lombardy where the basins involve Mesozoic formations (limestone, dolomite, sandstone) together with glacial sediments from the Alps (granite, porphyry, gneiss etc.).
- Quartz crystals coming from the mechanical crushing of quartz veins as witnessed by the angular shape of the crystals.
- Calcite crystals coming from the mechanical crushing of marbles or of calcite veins as witnessed by the angular shape (cleavage) of crystals.
- Terracotta fragments coming from the mechanical crushing of brick or tiles.

7. Conclusion

The petrographic analyses carried out on some Roman wall paintings from Milan show interesting differences in the aggregates of the plaster coats, in the relationships between them and in the application method of the painted layer.

The aggregates almost always change their composition between the render coat (i – sand with silicates and carbonates) and the finishing one (iii). The aggregates change also between finishing coats (iii) supporting the painted layer (quartz crystals or calcite crystals or silicate sand with terracotta) and finishing coats (iii) not supporting the painting (silicate sand); in this last case the painting application involves the presence of a support made by a thin mortar layer (iv) with specific aggregate (calcite crystals or silicate sand). The thickness of the finishing coats supporting the painting varies according to the presence of quartz aggregate (thicker) or calcite aggregate (thinner).

The comparison with the time scale, established by archaeological dating, shows an interesting relation between the changes of the aggregate composition and the changes of the making period. The increase of the scientific analyses on plaster in the Roman sites of Milan and of the whole Lombard territory will allow the grouping of the plaster features and of the painting techniques according to the different production periods.

Bibliographie

Baraldi *et al.* 2006	P. Baraldi – A. Bonazzi – N. Giordani – F. Paccagnella – P. Tannini, Analytical characterization of roman plasters of the Domus Farini in Modena, Archaeometry 48, 2006, 481–499.
Béarat 1996	H. Béarat, Chemical and mineralogical analyses of Gallo-Roman wall painting from Dietikon, Switzerland, Archaeometry 38, 1996, 81–95.
Béarat *et al.* 1997	H. Béarat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier (eds.), Roman wall painting. Materials, techniques, analysis and conservation, Archeometry Work Group, Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7–9 March 1996, International workshop on Roman wall painting 1 (Fribourg 1997).
Bugini – Folli 1997	R. Bugini – L. Folli, Materials and making techniques of Roman republican wall paintings (Capitolium, Brescia, Italy), in: H. Béarat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier (eds.), Roman wall painting. Materials, techniques, analysis and conservation, Archeometry Work Group, Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7–9 March 1996, International workshop on Roman wall painting 1 (Fribourg 1997) 121–130.
Ceresa Mori *et al.* 2007	A. Ceresa Mori – D. Consonni – C. Pagani, Milano piazza Fontana. Indagini archeologiche, Notiziario Soprintendenza Archeologica Lombardia 2005 (Milano 2007) 136–140.
Mariani *et al.* 2005	E. Mariani – C. Pagani – R. Bugini – D. Biondelli – P. Naj, Caratteri delle pitture murali romane in Lombardia. Compendio di dati analitici su malte e pigmenti, in: G. Biscontin – G. Driussi (ed.), Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscente, interventi, Atti del convegno di studi, Bressanone 12–15 luglio 2005, Scienza e beni culturali 21 (Venezia 2005) 1147–1159.
Pagani 2004	C. Pagani, La decorazione parietale, in: A. Ceresa Mori (ed.), L'Anfiteatro di Milano e il suo quartiere. Percorso storico-archeologico nel suburbio sudoccidentale (Milano 2004) 58–63.
Pagani 2009	C. Pagani, Pitture parietali dalle indagini archeologiche preventive in Piazza Meda a Milano: osservazioni preliminari, in: A. Coralini (ed.), Vesuviana. Archeologie a confronto, Atti del Convegno Internazionale, Bologna 14–16 gennaio 2008, Studi e scavi N. S. 23 (Bologna 2009) 565–572.
Plinius 1962	Plinius Secundus, Naturalis Historia, translation D. E. Eichholz, Cambridge, 1962. Book 36 chapter 53–55.
Sciuti *et al.* 2001	S. Sciuti – G. Fronterotta – M. Venditelli – A. Longoni – C. Fiorini, A non-destructive analytical study of a recently discovered Roman wall painting, Studies in Conservation 46, 2001, 132–141.
Vitruvius 1931	Vitruvius, De Architectura, translation F. Granger, Cambridge, 1931. Book 2 chap. 4–6; book 7 chap. 2–6.

Roberto Bugini
CNR – Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali
Via Cozzi 53
I – 20125 Milano
r.bugini@icvbc.cnr.it

Luise Folli
Mineralogist
Viale Calabria 18
I – 26900 Lodi
lufo@fastwebnet.it

Anna Ceresa Mori
Soprintendenza Archeologica della Lombardia
Via Corregio n. 1
I – 20149 Milano
anna.ceresa@alice.it

Carla Pagani
Società Lombarda Archeologia, SRL
Corso Giuseppe Garibaldi 125
I – 20121 Milano
cpagani@studiosla.it

Alicia Fernández Díaz – Albert Ribera i Lacomba –
Macarena Bustamante Álvarez

Estratigrafía, contextos cerámicos y decoración pictórica. Un modelo de estudio a propósito de la alegoría del Sarno en ámbito vesubiano*

(Taf. CLXX, Abb. 1–4)

Abstract

Les interventions faites depuis quelques années dans la Maison d'Ariane à Pompéi, ont étendu et complété notre connaissance sur la peinture murale des différentes phases d'occupation de cette dernière. À la décoration murale déjà connue de la dernière période de la ville, et qui se trouve actuellement *in situ*, il faut ajouter un autre ensemble correspondant aux I[er], II[e] et III[e] style respectivement, résultant d'une série de sondages pratiqués dans différentes zones de la maison. L'un des groupes les plus notoires, récupéré et étudié durant les deux dernières années, est celui qui représente la personnification du Sarno, un type très présent dans la ville de Pompéi, dans des contextes privés comme dans des bâtiments publics –*macellum* et thermes du Sarno–; toutefois, ce qui s'avère plus étrange, c'est de le trouver avec la personnification du Vésuve, comme cela paraît être notre cas.

Les restes picturaux ont été exhumés dans le remplissage de comblement d'un des bassins industriels situées dans la taverne 3 de cette maison, précisément dans sa façade sud-est donnant sur la voie degli Augustali (Reg. VII, ins. 4, taverne 3). Le comblement de ce bassin est mis en relation avec une rupture radicale qui affecte toute la taverne et en général toute la ville, identifiée comme le séisme de 62 d.C., qui se traduit par les nombreux gravats de démolition et de terre cuite qui comblent toute la zone et qui sont intimement en rapport avec cette époque. Parmi les terres cuites de ce contexte qui confirment la chronologie *ante quem* des restes picturaux, nous trouvons quelques tessons d'amphores tunisiennes, vésuviennes, adriatiques, hispaniques et campaniennes, un bord de céramique commune régionale du type 12.10, une casserole à bord bifide du type Di Giovanni 21/30, ainsi que un Consp. 3.1.2. Ces éléments vasculaires, le type de comblement, l'analyse décorative des peintures et l'aménagement stratigraphique confirment la chronologie néronienne de ce contexte. Cela concorde parfaitement avec la chronologie des autres exemples campaniens où apparaît ce type de représentation: sur les 11 existant jusqu'à présent, 3 correspondent à un intervalle qui oscille entre 62–79 d.C., et le reste entre 50 et 79 d.C.; ceci montre un type de décoration propre à la zone campanienne et correspondant à un atelier local qui travaillait dans le 3[e] ¼ du I[er] siècle d.C.

I. Introducción

Las intervenciones llevadas a cabo desde hace algunos años en la Casa de Ariadna, en el seno del proyecto la Casa d'Arianna (Pompei), han ampliado y completado nuestro conocimiento sobre la pintura mural de las distintas fases de ocupación de la misma. A la espléndida decoración pictórica del momento previo a la erupción del Vesubio, ya conocida y que actualmente se encuentra *in situ*, hay que añadir otros conjuntos correspondientes al I, II y III Estilos Pompeyanos respectivamente, localizados tras una serie de sondeos

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación: *Carthago Noua* y su *territorium*: modelos de ocupación en el sureste de Iberia entre época tardorrepublicana y la Antigüedad Tardía (HAR2008-06115) del Ministerio de Ciencia e Innovación, que es subvencionado parcialmente con Fondos FEDER.

practicados en distintas zonas de la vivienda entre 2004 y 2006. A todo ello, se suman los resultados del estudio realizado durante la campaña de 2009 sobre las intervenciones realizadas en 2007 y 2008. Los vestigios que vamos a analizar no parecen corresponder a ningún derrumbe de habitación, sino que fueron recuperados en 2008 en una pileta excavada en la taberna 30, en el acceso meridional desde la via degli Augustali a la Casa de Ariadna (Reg. VII, Ins. IV, 30) (Abb. 1). Conformada como una pequeña oficina, quizás destinada al procesado de perfumes, se trata de un espacio que parece cesar su actividad de manera traumática por el evento sísmico acaecido durante el 62 d.C.

II. Intervención arqueológica (Abb. 2)

La excavación llevada a cabo en la taberna, entre otros descubrimientos, sacó a la luz una de las piletas excavadas en el suelo –UE. 4442–, realizada en *opus incertum*, revestida por una fina capa de *signinum* y destinada al laboreo oleícola. En su interior se constató un potente nivel de vertido –UE. 4441– en el que además de restos cerámicos idóneos para la datación, se localizaron los restos pictóricos objeto de este estudio (Abb. 3).

Aparecieron una veintena de fragmentos correspondientes a la representación de un cuadro figurado con la personificación de un río y un monte, probablemente el Sarno y el Vesubio respectivamente. Acompañando a esta composición, podrían estar asociados la representación de un personaje, probablemente Mercurio, que señala hacia la composición desde un pequeño montículo, un personaje alado del que carecemos de datos, a excepción de las alas, y otro personaje del que conservamos únicamente los pies y su apoyo a modo de vestido flotante. Nos surgen dudas al respecto de la situación original de este cuadro, sin embargo por sus dimensiones estimadas, probablemente pertenezca a la zona media de una pared. La no correspondencia de los fragmentos de pintura a un derrumbe mural, sino al relleno de dicha pileta[1], nos ofrece aspectos positivos y negativos: los materiales cerámicos íntimamente relacionados con la época del amortización de la pileta nos ofrecen un *terminus ante quem* de las pinturas, pero lo convierten en un conjunto dispar proveniente tal vez de paredes que no tienen relación entre sí –el patrón de echado nos ofrece serias dudas sobre su correspondencia o no a un derrumbe mural de este ambiente– o, por el contrario, a un vertido proveniente de otros espacios domésticos cercanos, como los de la Casa de Ariadna. El hecho de que sólo se conservara focalizado en esa zona, así como los motivos representados, sobre todo los figurados, no parecen ser los más adecuados para constituirse como cuadros decorativos de un ambiente manufacturero, a no ser que ahí estuviese localizado también el lugar de la venta del producto[2].

Finalmente, la importancia de las mismas, hizo que un grupo de restauradores del Instituto Valenciano de Restauración que en aquel momento se encontraban realizando un estudio del grado de conservación de la actual decoración pictórica de la Casa de Ariadna, procedieran a su levantamiento y su posterior consolidación.

III. Pintura mural

III.1. Estudio descriptivo[3]

Conservamos un conjunto de fragmentos que relacionados entre sí muestran la representación figurada de la personificación de un río en un cuadro de fondo monocromo uniformemente blanco. La divinidad fluvial está recostada hacia la izquierda y se apoya con el codo izquierdo en una especie de promontorio. El busto, desnudo, con la piel ligeramente bronceada, se vuelve hacia el espectador gracias a una ligera torsión.

[1] La amortización de la pileta de donde provienen los restos pictóricos, se pone en relación con una fuerte destrucción acaecida con el terremoto del 54 d.C., que afecta a toda la taberna y en general a toda la ciudad.

[2] Hay que tener en cuenta al respecto, que ésta se sitúa en uno de los laterales del *macellum* de la ciudad que presentaba entre su decoración ornamental un cuadro con esta misma composición; no obstante, tampoco hemos de descartar esta posibilidad de que dichas pinturas puedan venir de la zona noble de una de las fases decorativas de la Casa de Ariadna.

[3] La personificación del Sarno es la representación del dios del río homónimo que discurre en Campania, cerca de Nocera. Su cabeza representada como la de un joven, con pequeños cuernos entre los cabellos, puede encontrarse sobre las monedas oscas de Novera, véase para lo cual EAA VII (1966) 55 s. v. *Sarnus* (Th. Fröhlich).

El cuerpo del personaje está totalmente desnudo, a excepción de un paño que parece cubrir el pubis. Este deja entrever la pierna izquierda plegada, al contrario que la derecha que está extendida completamente. La divinidad lleva en la mano izquierda una caña de agua mientras que apoya su codo sobre la boca de una vasija, tal vez un ánfora, del que surge copiosa agua azul que da vida al río y que desciende desde la izquierda hacia la derecha. A los lados del curso del río crecen plantas de agua con pequeñas flores blancas sobre las que parecen revolotear pequeños pájaros. La cabeza se ha perdido como en otros muchos casos[4].

III.2. Estudio estilístico

Este tipo de composiciones a modo de grandes cuadros presentes en el interior de los paneles centrales de la pared es algo que ya podemos observar desde el II Estilo Pompeyano, que cobra auge en el III y IV Estilos Pompeyanos, pero que con la representación de la personificación del Sarno, son muy frecuentes lógicamente en la ciudad de Pompeya desde mediados del siglo I d.C., en decoraciones de jardín y ninfeos[5]. Ejemplos de ello los encontramos en decoraciones de viviendas y edificios públicos como en la pared oeste de la habitación "h" o pórtico occidental del *macellum* (VII 9, 4–12) acompañado de ninfas y de divinidades de los ríos[6]; en la pared este de la habitación "i" o *viridiarium* 33 de la Casa del Centenario (IX 8, 3–7)[7]; en una composición más compleja del *apodyterium* de las termas del Sarno (VIII 2, 17), concretamente en una luneta que contiene la personificación del río en posición central, a los lados de cuadros de paisaje, sentado con una cariátide a cada lado, circundado por fauna marítima y personificaciones de divinidades del mar[8]; en el *tablinum* "C" de la Casa de *Cornelius Rufus* (VIII 4, 14) como una figura juvenil, con un manto verde, el codo izquierdo apoyado en una urna de oro de la que surge agua y una caña en la otra mano, con figuras femeninas, tal vez ninfas de los bosques, que se encuentran al lado[9]; o en el Edificio dei *Triclinii* del suburbio portuario de Pompeya en Murecine[10], concretamente en el triclinio "C" y correspondiente al IV Estilo Pompeyano, con la diferencia de que en este caso se realiza sobre fondo rojo. Asimismo, el tipo representado en pintura mural es el modelo helenístico-romano que aparece en los lararios, en los cuales se representa al genio y a la divinidad local juntos, como es el caso del zócalo del larario edicular de la casa del Larario del Sarno (I 14, 6/7) datado entre el 62–79 d.C.[11]; en el larario de la Casa I 4, 6 en la vía de la Abundancia con escena de carga y descarga de las naves; en un cuadro de larario de la Casa de *Caecilius Iucundus* (V 1, 10/23) de época de Claudio y con una restauración tras el terremoto del 62 d.C.[12]; en el espacio 33 de la Casa dei *Vestali* (VI 1,7)[13]; en el *pistrinum* de la Casa del Laberinto (VI 11, 10) con una barba blanca y vestido turquesa, junto a los *Lares*, *Vesta* y *Venus* Pompeyana del 62–79 d.C. [14]; en la Casa V 2, b/c, cuya decoración está fechada igualmente entre el 50/62–79 d.C.[15]; en la pared de la habitación "7" o *frigidarium* de la Casa VIII 2, 17, con la personificación del Sarno en la luneta[16]; en la Casa IX 3, 19/20[17] del 50–79 d.C., en el *tricli-*

---

[4] Simone – Nappo 2000, 107.
[5] Fröhlich 1991, 154.
[6] Aunque desaparecido, existe una reproducción a témpera de G. Marsigli, véase para lo cual PPM X, 1995, 147.
[7] Se trata de una pintura desaparecida pero de la que conocemos su representación: bajo una guirnalda se representa un anciano barbudo apoyado sobre una roca y acompañado por un ánfora de la que discurre agua hasta formar el río entre el que nadan peces y anguilas, véase para lo cual PPM IX, 1999, 1013 fig. 208.
[8] PPM VII/1, 106–108, Abb.; véase a Sapno 1936, 237 f. Abb. 17, quien representa un diseño del río Sarno obtenido de un fresco della Casa del Laberinto (VI 11, 10) fechada en el 62–79 d.C. Asimismo véanse los trabajos de Cimmelli 1988, 3–12; Fröhlich 1991, 278 lám. 36, 2; Strocka 1991, 61 Abb. 440–442. 444; Simone – Nappo 2000; Sganatore 2001, entre otros.
[9] PPM VIII, 1998, 521.
[10] Se trata de un edificio abierto hacia el curso del río Sarno, en un barrio organizado en torno a un peristilo con tres lados porticados que al sur dejaban libre la visión hacia el río (*vid.*, Simone – Nappo 2000, triclinio C).
[11] Maiuri 1958, 7–12; Fröhlich 1991, 262 f. lám. 6; PPM II/2, 940 f. Abb. 3–5.
[12] Mau 1876, 246; Boyce 1937, Nr. 79.
[13] Se trata de un *pinax* colocado en una zona alta del centro de la pared, un cuadro rescatado el 31 del 3 de 1785 y fue donado al rey de Francia por Francesco I rey de Nápoles en 1825, véase para lo cual Tran Tam Tinh 1974, 35–37 Abb. 11.
[14] Fröhlich 1991, Abb. 440–442 lám. 36. 2. 444.
[15] Boyce 1937, Nr. 99; Fröhlich 1991, 267 f. lám. 31. 2.
[16] Niccolini 1896, IV, lám. 12; Koloski Ostrow 1990, fig. 96–97; Ioppolo 1992, 64–66 Abb. 28.
[17] Boyce 1937, Nr. 418; Fröhlich 1991, 296–298 lám. 43. 2.

nium de la Casa dei Quattro Stili y en el *castellum aquae*[18]. Sin embargo, lo que resulta más extraño y que lo diferencia de los ejemplos mencionados, es su posible relación junto con la representación del monte Vesubio, como parece ser éste nuestro caso[19].

Todas estas representaciones que incluimos como posibles paralelos de nuestro conjunto, corresponden al IV Estilo Pompeyano, pudiendo ir acompañadas de escenas de paisaje de jardín, con ninfas e incluso con la figura del Sileno como en la Casa dei Epigrammi[20]. Algunos autores piensan en la posibilidad de que provengan de modelos de la estatuaria, que en época de Tiberio parecen representar un motivo recurrente[21]. En un cuadro localizado actualmente en París pero proveniente de un zócalo de una pared del IV Estilo de la Casa dei *Vestali* (VI, 1, 7) anteriormente mencionada, sobre un campo blanco se delinean dos ninfas acuáticas con manto violáceo entorno a la cintura y piernas, y un Sileno barbado, vestido de manto azul-verdoso que deja al descubierto el pecho, y dispuesto como un río, porta una caña en la mano derecha y apoya sobre el codo izquierdo sobre una vasija de la que brota agua. Las tres figuras están representadas como seres vivos en colores naturales, pero no están insertas en un ambiente real, como un ninfeo o un jardín. Una línea bajo los pies indica modestamente la espacialidad[22]. Una representación de este tipo y también correspondiente al IV Estilo, se encuentra en el zócalo y zona media oeste y norte de la Casa de Rómulo y Remo (VII 7, 10), con un Sileno que porta un tirso en la mano derecha alzada y apoyada con el codo izquierdo sobre una vasija de la que surge agua, contando con una base blanca que lo podría caracterizar como una estatua[23]. De estos ejemplos podría deducirse que el tipo original de las ninfas es el de la *Venus* Landolina, mientras que para el río se conocen numerosas estatuas y estatuillas como modelo, entre otras una de la Casa di *Octavius Quartius*.

En la pintura provincial encontramos también este tipo de representaciones, pero en un lugar totalmente distinto al de los cuadros mencionados y con una cronología de la 2ª mitad del siglo II d.C.; se trata de una representación de divinidad fluvial con factura impresionista en una arquitectura ficticia de Famars[24]. Probablemente el conjunto correspondería a un motivo de divinidad fluvial de origen estatuario emplazado encima de un entablamento ficticio a modo de cornisa. Tanto la disposición como los elementos que acompañan a la figura –elementos vegetales– podrían corresponder al mismo esquema. Otro ejemplo en las provincias lo conservamos en un panel de la estancia 49 de Auxerre (Vaulabelle), donde se distingue un rostro femenino coronado de espinos, cuyo brazo derecho eleva algún elemento vegetal, el brazo izquierdo que falta podría apoyarse sobre una urna y debajo del cuerpo quedan replegadas las piernas cubiertas por un manto rojo y al lado de otros elementos vegetales. Se trata de una mujer sentada, busto vestido y un paisaje esquemático, que podrían representar la alegoría de una fuente o de un río[25].

III.3. Interpretación y restitución hipotética (Abb. 4)

En primer lugar, para poder ofrecer una interpretación adecuada de la representación de esta divinidad fluvial y los motivos que la rodean, hemos de tener en cuenta la función del espacio que decoran. En este sentido, al lujo y riqueza que demuestra la representación de este tipo de cuadros en los distintos edificios en los que se encuentran, hay que sumar que la mayor parte de las representaciones de la personificación del Sarno están asociadas al culto doméstico, ya que aparecen representados junto a los *Lares* de la casa o se localizan propiamente en los lararios, como es el caso de la Casa del Larario del Sarno (I 14, 6/7), donde

[18] Fröhlich 1991, lám. 50. 5.

[19] Únicamente conservamos la personificación del Sarno con el monte Vesubio, en este caso, sobre el mismo, en una casa pompeyana (IX 3, 19/20) del 50–79 d.C., véase para lo cual Fröhlich 1991, 295 f. lám. 43.2.; y en la pintura localizada en el MNN, nr. inv. 112286 en la que también se puede apreciar el Monte Vesubio sobre una montaña (*vid.*, *ibid.*, lám. 11).

[20] Fröhlich 1991, 152–154.

[21] Moormann 1993.

[22] *Ibid.*, 168 f. cat. 198/3h, ahora en Louvre, inv.-nr. P 2.

[23] Jashemski 1979, 70 f. Abb. 115; AA.VV. 1981, 176 Nr. 38; Moormann 1993, 197 f. cat. 251. 252/2h.

[24] Belot 1985, 34 f. Abb. 3.

[25] Allag – Nunes 2003, 20 Abb. 4a. 4b.

aparece sobre un *lararium* de fondo rojo que se encuentra en el jardín[26]. En nuestro conjunto, la posible relación de la personificación con fragmentos anteriormente mencionados como los de Mercurio y seres alados, también parece indicar la búsqueda de los beneficios y bienes de una vida de abundancia[27]. En este sentido, la propia personificación del río es la que garantiza todo esto, proporcionando el concepto de salubridad de los lugares con aguas limpias que conllevan el crecimiento y prosperidad de los productos que ofrece la tierra para alimentar mente y espíritu. Además, la documentación arqueológica existente hasta el momento, confirma también la importancia del Sarno en el transporte de las mercancías que se producen hacia las ciudades que se sitúan más al interior, por lo que resulta un elemento imprescindible en el entramado económico/comercial de la ciudad. En base a esto último, no podemos descartar la posibilidad de su ubicación en una *officina* como ésta, donde el agua sería de vital importancia, al igual que en otros edificios relacionados con la producción artesanal o alimenticia –*macellum*–, con el ocio –termas–, o con el propio comercio fluvial.

En segundo lugar, si nos basamos en esta ocasión, en ciertos elementos iconográficos que suelen acompañar a dicha personificación, hay ejemplos donde la interpretación podría diferir ciertamente con respecto a la anterior. Se trata de conjuntos en donde la alegoría aparece junto a otras divinidades que nada tienen que ver con la de *Hermes*/Mercurio mencionada, como es el caso de las representadas en el *triclinium* "C" de Murecine. El ejemplo, además de ofrecer un carácter claramente apotropaico a la representación puesto que la mayor parte de las figuras que acompañan –chica vertiendo perfume, victoria alada, ménade, joven desnudo– parecen contribuir al concepto de salubridad, crecimiento y prosperidad anteriormente mencionados, también podría brindar la posibilidad de una función de política propagandística por parte de la autoridad imperial[28]. Esta interpretación viene refrendada por algunos elementos que caracterizan al río Sarno como la *Pompeia Palus* ya citada por Columela en *De Re Rustica, X, 135*, y en donde se muestran estos problemas con el saneamiento del río[29].

En cuanto a la restitución hipotética de los fragmentos recuperados, nos ha servido de ayuda la mayor parte de ejemplos mencionados como posibles paralelos de la personificación del Sarno, pero además, hemos de tener presente este tipo de representaciones de divinidades acuáticas en otros soportes como podemos observar a través de la escultura. Al respecto, habría que destacar la representación en el zócalo de la pared y delante de un campo blanco de las dos ninfas y el Sileno de la Casa dei *Vestali* de Pompeya[30], en donde todas las figuras han sido representadas como seres vivos de colores naturales, pero no están insertas en un ambiente real, como un jardín o un ninfeo. Los pintores disponían de una vasta elección de tipos estatuarios para las figuras insertas en las representaciones de jardines como podría ser ésta, numerosos ejemplos ante sí en las casas pompeyanas así lo demuestran. Los tipos estatuarios y la iconografía topiaria son iguales en todos los casos, sea para los verdaderos jardines como para los pintados. La personificación del Sarno que encontramos en la Casa de Rómulo y Remo o de las Vestales de Pompeya, aparece modelada según un tipo

[26] Este larario pudo ser decorado por el taller de los pintores de Vía Castricio, próximo a la casa y que ya había pintado otros lararios de fondo similar, véanse por ejemplo las Casas I 12, 15 y I, 13, 11 de Pompeya.

[27] Las viviendas tenían como principales protectores a los *Lares* que eran los guardianes de la familia, garantizaban la armonía familiar y asistían al jefe de la familia representado por su genio en sus responsabilidades domésticas. Éstos presidían todos los momentos más importantes de la vida privada de ésta, no obstante, también había otras divinidades en el panteón doméstico como *Venus* por ejemplo. Gracias a algunos ejemplos de lararios pompeyanos que nos han llegado casi intactos, como es el caso del existente en el ala norte del pórtico de la Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7), podemos observar la existencia y jerarquía de los mismos (*vid.*, William 2007, 245–254. 256): los *Lares* estaban dispuestos sobre el banco inferior e iban acompañados de la figura de Mercurio sentado sobre una roca, un dios de provecho y de bienes, lo cual estaría relacionado también con la vida de abundancia proporcionada por el río Sarno o su personificación.

[28] Ostrow 1990, 67–72.

[29] La representación de divinidades como Apolo y Atenea, así como la de algunos elementos de la propia personificación del Sarno –vasija dorada de donde surge el agua–, podrían tener un trasfondo político, pues podrían haber sido utilizadas como un reclamo a los ciudadanos para la construcción de obras de canalización en la región que parecían ser necesarias en época de Nerón; no obstante, un elemento que podría confirmar esta teoría pero que no conservamos en nuestro conjunto es la representación del tronco de árbol cortado que suele estar a los pies o en el fondo de la personificación que sería un indicativo más de dicha función.

[30] Moormann 1993, 168 f. cat. 198/3, Louvre, Inv.-Nr. P2.

concreto, al parecer el del famoso Nilo de los Museos Vaticanos[31]; no obstante, para el río se conocen numerosas estatuas y estatuillas como por ejemplo la de la Casa di *Octavius Quartio*[32].

En lo que concierne a la figura de *Hermes*/Mercurio contamos con un ejemplo que nos sirve de modelo en la representación de un joven niño vestido como tal, del IV Estilo Pompeyano de época de Vespasiano y proveniente de la Casa di *M. Lucretius Fronto*[33]. Sólo de forma esporádica *Hermes*/Mercurio se representa bajo la forma de estatua en la pintura parietal, en la Casa del Palestrita por ejemplo, retoma un tipo frecuentemente copiado en época romana[34]. Esto podría deberse a que en pintura se podía aprovechar más las posibilidades que ésta ofrecía, a diferencia de en la escultura donde los artesanos se encontraban atados a problemas estáticos. Otro ejemplo lo encontramos en el *Hermes*/Mercurio sentado de la Casa della Caccia Antica[35], que parece copiar la estatua colosal de Zenodoros, esculpida por encargo de los *Arverni* bajo el Imperio de Claudio o Nerón y conocido a través de una serie de bronces.

III.3. Cronología

Son muchos los ejemplos que hemos presentado y que nos ofrecen una cronología muy aproximada para la ejecución de este conjunto de la taberna 30 cercana a la Casa de Ariadna, no obstante, uno de los que más datos conservamos es del proveniente de Murecine. Su decoración parietal corresponde al IV Estilo maduro y la estructura arquitectónica también pertenecería a esta misma fase cronológica, pues se cree que todo el complejo se proyectó y terminó en época claudio-neroniana, antes del terremoto del 62 d.C.[36]. En nuestro caso, el *terminus ante quem* de los restos pictóricos presentados es también el 62 d.C. Esta datación nos viene dada por tres motivos claros: en primer lugar, la cronológica bien establecida por la epigrafía y por las fuentes clásicas del citado terremoto, terremoto que afecta a toda la taberna y en general a toda la ciudad, coincidente con una venida de Claudio a la vecina *Neapolis*; en segundo lugar, por la dinámica estratigráfica de la excavación o el patrón drástico de vertido; y en tercer lugar por el estudio ceramológico de las piezas localizadas, donde aparecen algunas ánforas tunecinas, vesubianas, hispanas, campanas así como un borde de común regional del tipo 12.10, una cazuela de borde bífido de Di Gionavi 21/30 o un borde de sigillata itálica del tipo Consp. 3.1.2. Todo esto, unido al análisis decorativo de las pinturas, apoyan la cronología neroniana de dicho contexto, lo que concuerda perfectamente con la cronología adscrita para el resto de los ejemplos campanos en donde aparece este tipo de representación. De los once existentes hasta el momento[37], de entre los que destacan el de la Casa "dei Triclini" de Murecine, concretamente en el triclinio "C"[38] y sobre fondo rojo, y el del pórtico occidental del *Macellum* de Pompeya sobre fondo blanco, tres corresponden a un intervalo que oscila entre el 62–79 d.C., y el resto entre el 50 y el 79 d.C., lo que muestra claramente un tipo de decoración propia de la zona campana y que corresponde a un taller local que trabaja en el tercer cuarto del siglo I d.C.

Bibliographie

AA. VV. 1981 AA. VV., Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione (Napoli 1981).

[31] *Ibid.*, 53 f. cat. 306. Se han encontrado ninfas acuáticas rigiendo un estanque de jardín, en al menos quince casas de Pompeya, cuyo prototipo podría corresponder al de las estatuas de *Venus* Landolina del siglo IV a.C. En el *Castellum aquae*, por ejemplo (Moormann 1993, cat. 224), una figura de este género se encuentra acompañada de otras dos ninfas con la función de protección del agua.

[32] Schefold 1957, 92; Tran Tam Tinh 1974, 35–37 Nr. 10 Abb. 11.

[33] AA.VV. 1995, Abb. 44.

[34] Moormann 1993, cat. 267.

[35] *Ibid.*, cat. 245/2.

[36] Esta hipótesis está basada en varios puntos: los triclinios están completamente pintados así como la planta superior y se observa la gran actividad de la cocina; en el momento de la erupción del 79 d.C., estos ambientes no estaban en uso y existe un depósito de materiales heterogéneos que no tiene relación con la decoración; el viridiario presenta plantas de mirto de más de 2 m y el complejo termal próximo está hecho con una técnica diferente (*vid.*, Simone – Nappo 2000, 113).

[37] Fröhlich 1994; VII, 2, 519 láms. I. 2 y 3.

[38] Simone – Nappo 2000, 107–128.

AA. VV. 1995 AA. VV., Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique (Paris 1995).
Albiach *et al.* 2008 R. Albiach – C. Ballester – I. Escrivà – A. Fernández – E. Huguet – M. Olcina – J. Padin – G. Pascual – L. Pedroni – A. Ribera, Estudios estratigráficos y geofisicos entre la Casa de Ariadna y el Vicolo Storto (VII,4), in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi, Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma, 1–3 febbraio, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 25 (Roma 2008) 249–264.
Allag – Nunes Pedroso 2003 C. Allag – R. Nunes Pedroso, Les peintures murales romaines de Vaulabelle à Auxerre et leur présentation au musée Saint-Germain, in: C. Allag (éd.), Peinture Antique en Bourgogne. Actes du XVIe séminaire de l'AFPMA, Auxerre 24–25 octobre 1997, RAE suppl. 21, 2003 (Dijon 2003) 17–30.
Belot 1985 E. Belot, Architectures fictives de Famars. Mise en evidence d'une "ogue" picturale archaïsante antonino-sévèriene, Revue du Nord 67 Nr. 263, 1985, 21–62.
Boyce 1937 G. K. Boyce, Corpus of the Lararia of Pompeii (Rome 1937).
Cimmelli 1988 V. Cimmelli, La mitizzazione del Sarno nelle pitture parietali pompeiane, Sylva Mala 9, 1988, 3–12.
De Simone – Nappo 2000 A. de Simone – S. C. Nappo (a cura di), Murecine. Mittis Sarni Opes (Napoli 2000).
Fröhlich 1991 Th. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur „volkstümlichen" pompejanischen Malerei, RM Erg. 32 (Mainz 1991) 152–154.
Fröhlich 1994 LIMC VII/1 (1994) 695 f. s. v. Sarnus (Th. Fröhlich).
Ioppolo 1992 G. Ioppolo, Le terme del Sarno a Pompei (Roma 1992).
Jashemski 1979 W. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius (New York 1979).
Koloski Ostrow 1990 A. Koloski Ostrow, The Sarno Bath complex. Architecture in Pompei's Last Years (Roma 1990).
Lavagne 2001 H. Lavagne, Le paysage. La nature entre les dieux et les morts, in: H. Lavagne – E. de Balanda – A. Uribe Echeverría, Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique (Paris 2001) 57–63.
Maiuri 1958 A. Maiuri, Navalia Pompeiana, RendNap 33, 1958, 203–218.
Mau 1876 A. Mau, I scavi di Pompei, BdI 12, 1876, 24. 34 f. 149–151. 161–168. 223 f. 241–249.
Moormann 1988 E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Roma 1988).
Niccolini 1854–1896 F. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei. Disegnati e descriti I–IV (Nápoles 1854–1896).
Ribera *et al.* 2007 A. Ribera – M. Olcina – C. Ballester (ed.), Pompeya bajo Pompeya, Las excavaciones en la Casa de Ariadna (Valencia 2007).
Sapno 1936 G. Sapno, La Campania felice nelle età remote (Napoli 1936).
Sganatore 2001 F. Sganatore (a cura di), Pompei tra Sorrento e Sarno (Roma 2001).
Schefold 1957 K. Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (Berlin 1957).

Abbildungen

Abb. 1: Planimetría de la Casa de Arianna de Pompeya y de la taberna 3 (Dib: equipo Proyecto Casa de Ariadna)
Abb. 2: Sector de la taberna 3 y pileta en la que se hallaron los restos pictóricos (Foto: equipo Proyecto Casa de Ariadna)
Abb. 3: Imagen de la U.E, 4441 o relleno de la pileta con algunos fragmentos pictóricos (Foto: equipo Proyecto Casa de Ariadna)
Abb. 4: Restitución hipotética del cuadro de la zona media de la pared donde se representan la personificación del Sarno, del Vesubio y a Mercurio sobre este último (Dig: A. Fernández Díaz)

Alicia Fernández Díaz
C/Santo Cristo, n° 1
Facultad de Letras
Universidad de Murcia
E – 30001 Murcia
aliciafd@um.es

Macarena Bustemante Álvarez
Avda. Gómez Ulla, s/n
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Cádiz
E – 1103 Cádiz
macarena.bustamente@uca.es

Albert Ribera i Lacomba
Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Valencia
siam@valencia.es

Ivo van der Graaff

The recovered *tympanum* of *cubiculum* 11 at Villa A ("of poppea") at Oplontis (Torre Annunziata, Italy): A new document for the study of city walls

(Taf. CLXXI, Abb. 1–4)

Abstract

Il cubicolo undici della Villa A ad Oplontis contiene una delle poche raffigurazioni di mura civiche romane. Nonostante la notorietà della villa e dei suoi schemi decorativi, l'affresco risulta poco studiato nel corpo di immagini che raffigurano mura cittadine e paesaggi urbani. Queste rappresentazioni forniscono preziosi indizi su come i romani percepivano le città ed il ruolo delle fortificazioni nel loro immaginario. Questo contributo mette a confronto l'esempio di Oplontis con altre più famose rappresentazioni di città, come l'affresco recentemente rinvenuto nel criptoportico sotto le terme di Traiano a Roma. Inoltre l'affresco sembra appartenere ad un più diffuso gruppo di immagini coeve ritrovate nei mosaici pavimentali di Pompei e nei rilievi decorativi inseriti in recinzioni funerarie diffuse in Campania e nel centro Italia.

Oggi l'affresco è molto consumato e sbiadito fino a risultare quasi completamente indecifrabile. Due fotografie in bianco e nero recentemente recuperate, e un disegno realizzato al momento del ritrovamento nel 1967, sono le uniche testimonianze del suo stato originale. Ubicato nel timpano soprastante all'alcova nord dell'ambiente undici, l'affresco raffigura una scena di porto con numerose figure ed edifici. Un muro difensivo, caratterizzato da torri quadrate equidistanti, incornicia la scena. Gli studiosi hanno caratterizzato la scena come un paesaggio nilotico appartenete alla tipologia di scene di porto idilliche che si affermarono nel secondo stile pittorico.

Lo stile maturò in un periodo particolarmente movimentato nella storia romana. Ciò nonostante, l'espansione romana nella penisola italiana risultò, come ha descritto P. Zanker, nella creazione di un ideale urbano di riflesso alla potenza di Roma. Le rappresentazioni di mura civiche nell'arte romana sembrano associate alla realizzazione di queste simboliche realtà urbane ma possono anche essere collegate, come l'esempio dell'affresco nel cubicolo 11, ad elementi apotropaici connessi alla protezione degli spazi o di edifici nei quali si trovavano.

The *tympanum* of the north alcove in *cubiculum* 11 at Villa A ("of *Poppaea*"), Torre Annunziata, presents one of the few representations of city walls known from Roman antiquity (see Abb. 1 in J. Clarke's article). Today the fresco is nearly illegible due to significant paint losses since its discovery (Abb. 1). As a result, previous publications show discrepant drawings derived from the surviving imagery and sketches made at the time of excavation[1]. In 2008, dott.ssa G. Stefani of the Soprintendenza Archeologica di Pompei rediscovered two black-and-white photographs of the fresco taken shortly after its excavation in 1967 (Abb. 2 and 3). The images reveal lost details and puts to rest some of the discrepancies found in the published drawings. Despite the notoriety of the villa and its decorative ensembles, this fresco remains unstudied within the corpus of images representing city walls and urban landscapes. Past publications have defined the scene in terms of Nilotic landscapes and the idyllic harbour scenes emerging within the Second Style[2]. The image is

[1] The two published drawings are radically different. For example, while J. Clarke shows a round tower attached to a gate on the far right, A. Barbet prefers to depict an unassociated square building. The recovered photographs, however, validate the accuracy of J. Clarke's rendition. Barbet 1985, 60 fig.29; Clarke 1991, 177 fig. 50; Clarke 1996, 92 fig. 12.

[2] Clarke 1996, 93.

also one of the earliest known Roman painted representations of city walls and, as such, forms a key to our understanding of these structures within Roman visual culture.

The fresco depicts a fortified harbour scene opening up behind two facing piers populated by 15 figures in various attitudes (Abb. 4). The architectural elements dominate much of the composition despite their small size relative to the figures. Three buildings occupy most of the left pier: a low portico, a Doric doorway, and a large round fortified tower. On the right pier a tetrastyle temple nestles behind a large city gate featuring a simple post-and-lintel construction with three merlons above. A faded building, possibly a round tower, stands left of the opening while a square tower rises on the right, creating a curiously asymmetrical gate. In the background a series of towers with interconnecting curtain walls defines the fortified harbour. As if to emphasize their relative distance, the artist uses rather quick brushstrokes to define the walls, resulting in an inconsistent level of detail and a sloppy use of perspective. A brief stretch of curtain wall precedes the first square tower on the left where a rather clumsy juncture between the curtain wall and the tower compromises the realism of the fortification. The artist depicts this and all other towers in three-quarter view to suggest perspectival recession toward the centre of the scene. The next tower marks the end of the fortification as an inlet opens up toward a colonnade in the background. Further towers and a possible faint section of a fortification wall dot the promontories behind the shoreline. Three more towers and adjoining wall curtains similarly define the inlet and extent of the harbour on the right. The junctions between the towers and the curtains in this section of fortification are much more convincing. Nevertheless, the artist shows little concern for correct perspective as the height of the curtain walls on the left is far greater than on the right. Also, the unrealistic size ratio between the fishermen and the architecture, as elsewhere in the composition, further suggests a lack of interest in proportions. The fortifications appear rather monolithic with no indication of their construction technique and there is little consistency in details. For example, the tower marking the right inlet has a single arrowslit as opposed to a minimum of two on the others. The faded state of the fresco makes further evaluation of the details difficult, but the number of merlons/crenellations in the various curtain wall sections seems more consistent.

The period around 50 BC, when the villa owner commissioned the fresco, is a particularly tumultuous one in Roman history. At the turn of the century Rome struggled against the *Cimbri* and *Teutones* in northern Italy and the unrest continued almost unabated into the conflicts of the Social War and the dying Republic. Nevertheless, many cities engaged in fervent building activity throughout the century. In the first decades local magistrates of some twenty Italian cities built or refurbished urban fortifications with the number rising to thirty-five at its close[3]. Under *Augustus* city walls acquired an almost monumental function within the program of civic renewal at the close of the century sweeping the Italian peninsula[4]. The new towering structures and massive investments related to fortifications translated into city walls appearing in a variety of media including fresco, reliefs, and mosaics.

J. Clarke describes the scene in *cubiculum* 11 as unusual because of its placement and composition[5]. He identifies a precedent for the architectural and figural types in the Nilotic landscape from Palestrina, and compares the painting at Oplontis to similar Second-Style harbour landscapes in the *atrium* of the Villa of the Mysteries and in the fauces of the Samnite House in Herculaneum. The popularity of such scenes reflects the notion of *otium* in the villa lifestyle developing in the Bay of Naples, where new man-made harbours also served as metaphors for refuge and security[6].

Simple representations of city walls appear in the early 3rd century BC Esquiline tomb of *Fabius* or *Fannius*[7] and in the Augustan fresco recovered from the tomb of *Statilii*[8]. In the first example at least one scene shows a simple monolithic wall with merlons representing a city. In the second soldiers build a city wall in

[3] Gabba 1972, 108–110; Jouffroy 1986, 25.

[4] Richmond 1933, 172; Ward-Perkins 1976, 171–175; Zanker 1988, 328; Gros 1992, 218.

[5] Clarke 1996, 93.

[6] Bergmann 1991, 49 f.; Clarke 1996, 93.

[7] The fresco fragment from the tomb of *Fabius* or *Fannius* in Rome depicts city walls in two scenes of the four surviving registers. The image has generated considerable debate on its date, the characters involved, and the commissioner of the tomb. The specifics need not concern us here. Suffice it to say that the fresco dates to the 1st half of the 3rd century BC. Coarelli 1973, 171–176; La Rocca 1984, 31–59; Coarelli 1990, 206–208; Moormann 2001, 101.

[8] Borda 1958, 4; Sanzi di Mino 1983, 163–164; Brilliant 1984, 30; Cappelli 1998, 51–54; Moormann 2001, 101.

two separate scenes symbolizing the foundation of *Lavinium* and *Alba Longa*[9]. In each image a goddess personifying the city looks upon workers toiling to build her wall. Strikingly, despite the well-attested rituals associated with urban foundations, including that of Rome itself[10], the artist chooses to depict the founding act of the cities with the construction of their defences rather than any other symbolic moment.

Other more complicated renditions of city walls coincide with broader urban images such as the fresco depicting a city in a *cryptoporticus* beneath the Baths of Trajan in Rome[11]. The fresco illustrates an ideal Roman city complete with characteristic monuments such as temples and theaters. Here the city walls feature prominently as part of the urban ideal[12]. The fresco belongs to an evolving tradition of urban images of various types, including the harbour motif (e.g., *viridarium*, House of the Little Fountain; Fall of Icarus, House of *Sacerdos Amandus*), the Avezzano relief, and the fresco of the brawl at the amphitheatre of Pompeii[13].

The fresco beneath the Baths of Trajan has attracted considerable scholarly attention. Yet, despite the detailed rendition it still resists, perhaps without coincidence, clear identification with a contemporary city[14]. Recently, scholars such as D. Favro and M. Torelli discuss the appearance of city walls as part of the emergence of the image of the ideal city and as icons of settlements in Roman art[15]. D. Favro in particular associates the image beneath Trajan's baths with a broader definition of how municipalities could flourish under the benevolence of Roman hegemony. On a similar note, M. Torelli connects the image with the tradition of triumphal art where victorious generals depicted their conquests on large painted panels carried in the processions. Finally, E. La Rocca also associates the fresco with a cartographic tradition where the depiction actually performed a highly descriptive and symbolic function[16].

Such a vocabulary seems to arise from a broader definition of settlements as Rome consolidated her grip over the Italian peninsula. P. Zanker describes the changing environment including the installation of colonies, roads, sanctuaries, tombs, and monuments as a reflection of a new ideal establishing order on the landscape. The Avezzano relief in particular, with its depiction of a city and its walls dominating the newly developed landscape, highlights the formation of the new order[17]. Such civic representations, therefore, seem to fall within a wider trend of establishing an urban model; the prominence of city walls in these depictions underscores their association with the image of the ideal city in Roman art.

In other media, the theme of city walls also gains popularity in black-and-white mosaics during the 1st century BC. In the region of *Campania*, Pompeii alone holds six known examples at the Villas of Diomedes and *P. Fannius Synistor* and the Houses of the Menander, *M. Caesius Blandus*, the Centenary, and the Boar[18]. The depictions range from simple city gate motifs in the House of the *M. Caesius Blandus* to the elaborate wall systems surrounding labyrinths at the Villa of Diomedes. The first five examples are roughly contemporary with the Oplontis fresco[19], suggesting that they form a broader trend within city wall representations. Views on the meaning of these mosaics vary considerably with explanations ranging from mere decorative motifs, to explicit emblems of *romanitas*[20], or as reflections of the Minotaur myth. In a more prac-

---

[9] R. Brilliant places these images within the wider pictorial sequence depicting the mythological foundation of Rome where the images effectively condensed the story into a frieze. Brilliant 1984, 30.

[10] In particular the *sulcus primigenius* ritual, an Etruscan rite adopted by the Romans, involving augurs taking *auspices* and tracing the course of the *pomerium* using a plow pulled by an ox and a bull. The city walls often closely followed this course. Rykwert 1988, 132–138.

[11] La Rocca 2000, 57–61.

[12] The fresco depicts an ideal city from a birds' eye perspective. The city walls, rendered in detailed isodomic masonry and equidistant towers, dominate much of the composition and frame the city inside. Perhaps it is no coincidence that the artist gives the towers uniquely associated with the city gates bell-shaped roofs similar to those of the *Statilii* tomb.

[13] La Rocca 2000, 61–68; Clarke 2003, 152–158.

[14] La Rocca 2001, 123; Favro 2006, 26.

[15] Favro 2006, 26; Torelli 2006, 172 f.

[16] La Rocca 2000, 59; La Rocca 2001, 123.

[17] Zanker 2000, 31.

[18] Ling 2005, 56–58; Iorio 2007, 290.

[19] Iorio 2007, 289 f.

[20] Lavagne 1987, 135–143.

tical reevaluation, V. Iorio defines these mosaics as apotropaic metaphors of protection and safety for visitors entering the confines of the house[21].

Such a protective and boundary-defining concept translates naturally from the primary defensive role of city walls. A series of unique late Republican miniature funerary reliefs, found mostly in *Campania* and central Italy, further elucidates this notion[22]. The reliefs separately depict the typical monumental city gates and towers, such as those of Torino and Spello, appearing in Italy during the Augustan program of civic renewal[23]. Although most examples are now without context, they probably appeared together in tomb enclosures to mimic the city walls that were often located nearby. Such precincts symbolically separated the dead from the living and perhaps signaled the social status of the tomb owners as freedmen strongly identifying with citizenship and the city[24].

It seems evident that city walls sustained multivalent roles and meanings in Roman art. Beyond their obvious military character, they defined boundaries between rational and irrational forces, and came to symbolize peace, security, and protection as a projection of Roman power. The Oplontis fresco seems to fit into the peaceful and protective categories expressed in floor mosaics and other harbour scenes. The eye-level perspective and prominence of city walls at Oplontis suggests a similar secondary conceptual element of safeguarding individuals rather than simply reflecting an urban ideal. In this context, a fortified harbour scene seems hardly out of place in the relatively secluded quarters of a *cubiculum* overlooking the sea.

Bibliographie

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Bergmann 1991 — B. Bergmann, Painted Perspectives of a Villa Visit. Landscape as Status and Metaphor, in: E. Gazda (ed.), Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula (Ann Arbor 1991) 49–70.

Borda 1959 — M. Borda, Il fregio pittorico delle origini di Roma, Capitolium 34, 5, 1959, 3–10.

Brilliant 1984 — R. Brilliant, Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art (Ithaca 1984).

Cappelli 1998 — R. Cappelli, The Painted Frieze of the Esquiline and the Augustan Propaganda of the Myth of the Origins of Rome, in: A. La Regina (ed.), Palazzo Massimo alle terme (Rome 1998) 51–58.

Clarke 1991 — J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy 100 B.C.–A.D. 250. Ritual, Space and Decoration (Berkeley 1991).

Clarke 1996 — J. R. Clarke, Landscape Paintings in the Villa of Oplontis, JRA 9, 1996, 81–107.

Clarke 2003 — J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315 (Berkeley 2003).

Coarelli 1973 — F. Coarelli, Frammento di affresco dall'Esquilino con scena storica, in: Roma medio repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a. C (Rome 1973) 200–208.

Coarelli 1990 — F. Coarelli, Cultura artistica e societá, in: A. Momigliano – A. Schiavone (ed.), Storia di Roma 2 (Turin 1990) 159–183.

Favro 2006 — D. Favro, The iconiCITY of ancient Rome, Urban History 33, 1, 2006, 20–38.

Gabba 1972 — E. Gabba, Urbanizzazione e rinnovamenti urbanistici nell'Italia centro-meridionale del I sec. a.C., StClOr 21, 1972, 73–112.

Gros 1992 — P. Gros, Moenia. Aspects défensifs et aspects représentatifs des fortifications, in: S. Maele – J. M. Fossey (eds.), Fortificationes antiquae. Including the papers of a Conference held at the Ottawa University October 1988 (Amsterdam 1992) 211–225.

Hesberg 1992 — H. von Hesberg, Römische Grabbauten (Darmstadt 1992).

Iorio 2008 — V. Iorio, La presenza della cinta muraria nei mosaici di Pompei e del suo ager ed in quelli di Ostia. Un confronto, in: C. Angelelli – F. Rinaldi (ed.), Atti del XIII Colloquio dell'AISCOM, Canosa di Puglia 21–24 febbraio 2007 (Tivoli 2008) 289–298.

Jouffroy 1986 — H. Jouffroy, La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine (Strasburg 1986).

Kähler 1942 — H. Kähler, Die Römischen Torburgen der frühen Kaiserzeit, JdI 57, 1942, 1–108.

La Rocca 2000 — E. La Rocca, L'affresco con veduta di città dal colle oppio, in: E. Fentress (ed.), Romanization and the City. Creations, Transformations and Failures, Proceedings of a Conference Held at the Ameri-

[21] Iorio 2007, 289.

[22] Hesberg 1992, 63–65.

[23] See Kähler 1942, 1–108.

[24] Rebecchi 1978, 153–166; Hesberg 1992, 63.

can Academy in Rome to Celebrate the 50th Anniversary of the Excavations at Cosa, 14–16 May 1998 (Portsmouth 2000) 57–71.

La Rocca 2001 — E. La Rocca, The Newly Discovered City Fresco from Trajan’s Baths, Rome, Imago Mundi 53, 2001, 121–124.

La Rocca – o Fannio 1984 — E. La Rocca – Fabio o Fannio, L’affresco medio-repubblicano dell’Esquilino come riflesso dell’arte rappresentativa e come espressione di mobilità sociale, DdA 2, 1984, 31–53.

Lavagne 1987 — H. Lavagne, Un embléme de Romanitas. Le motif des tours et ramparts en mosaïque, in: Actes du Colloque «Le Monde des images en Gaule et dans les provinces voisines», Sévres 16–17 mai 1987 = Caesarodunum 23 (Sévres 1987) 135–147.

Ling *et al.* 1997 — R. Ling – P. R. Arthur – L. Ling, The Insula of the Menander at Pompeii. The Decorations (Oxford 1997).

Moormann 2001 — E. Moormann, Scene storiche come decorazioni di tombe romane, in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire antique. IVe Siècle Av. J.-C.–IVe Siècle ap. J.-C., Actes du VII[e] colloque de l’AIPMA, 6–10 Octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 99–107.

Rebecchi 1978 — F. Rebecchi, Antefatti tipologici delle porte a galleria. Su alcuni rilievi funerari di età tardo-repubblicana con raffigurazione di porte urbiche, BCom 86, 1978–79, 153–166.

Richmond 1933 — A. Richmond, Commemorative Arches and City Gates in the Augustan Age, JRS 23, 1933, 149–174.

Rykwert 1988 — J. Rykwert, The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World (Cambridge 1988).

Sanzi di Mino 1983 — R. Sanzi di Mino, Fregio pittorico dal colombario Esquilino, in: L’archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo (Venice 1983) 163–164.

Torelli 2006 — M. Torelli, Immagini di cittá dal Colle Oppio a Piazza Armerina ed oltre, in: I. Colpo – I. Favaretto – F. Ghedini (ed.), Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall’antichità classica al mondo moderno. Atti del convegno internazionale Venezia, Istituto veneto di scienze lettere e arti, 26–28 gennaio 2005 (Rome 2006) 171–179.

Ward-Perkins 1994 — J. B. Ward-Perkins, Roman Imperial Architecture (New Haven 1994).

Zanker 1988 — P. Zanker, The Power of Images in the Age of Augustus (Ann Arbor 1988).

Zanker 2000 — P. Zanker, The City as Symbol. Rome and the Creation of an Urban Image, in: E. Fentress (ed.), Romanization and the City. Creations, Transformations, and Failures, Proceedings of a Conference Held at the American Academy in Rome to Celebrate the 50th Anniversary of the Excavations at Cosa 14–16 May, 1998 (Portsmouth 2000) 25–41.

Abbildungen

Abb. 1: The *tympanum* of the northern alcove in *cubiculum* 11 in June 2010 (photo adapted from P. Bardagjy original, Courtesy of the Oplontis Project Archives)
Abb. 2: Recovered photograph of the *cubiculum* 11 *tympanum*, taken during the excavations of 1967 (Courtesy of the Oplontis Project Archives)
Abb. 3: Recovered photograph of the north (left) and east (right) alcoves of *cubiculum* 11, taken during the 1967 excavations (Courtesy of the Oplontis Project Archives)
Abb. 4: Drawing of the *tympanum* in *cubiculum* 11 (Courtesy J. R. Clarke, Clarke 1991, 177 fig. 50)

Ivo van der Graaff
Department of Art and Art History
1 University Station D 1300
Austin Texas, TX 78712-0337
ivovdg@gmail.com

Lea K. Cline

Imitation vs. Reality: Zebra stripe paintings in the fourth style at Oplontis

(Taf. CLXXII, Abb. 1–4)

Abstract

Le pitture parietali conosciute nel gergo anche come stile zebrato, non sono un fenomeno isolato, né sono ignote agli studiosi della pittura romana. Le pitture a strisce bianche e nere, alternante in direzione verticale e orizzontale, si attestano principalmente nelle latrine e bagni pubblici di Pompei. Nella maggior parte dei casi, le fasce rosse o gialle che incorniciano le pitture creano un'illusione di segmentazione pari a quella esistente fra ortostati nei rivestimenti di marmo. Questi "blocchi" sono allineati diversamente, e le loro strisce danno vita a una vibrante sensazione di movimento. Alcuni studiosi hanno interpretato questo stile come un indicatore di movimento, finalizzato a esortare sia gli schiavi che i visitatori a muoversi attraverso gli spazi della *villa*. Tuttavia, l'evoluzione stilistica di questi pannelli e la loro esecuzione, devono ancora essere studiati in modo soddisfacente. Lo scopo di questo articolo e di presentare le pitture zebrate ad Oplontis nel loro contesto domestico, ed esaminare il loro sviluppo come schema decorativo nel quarto stile.

L'attento esame dello stile e dei pannelli, suggerisce che lo stile zebrato si sviluppò non per incoraggiare movimento attraverso gli spazi domestici, ma è piuttosto come un'imitazione di marmi pregiati, perlopiù importati. La collocazione dei pannelli e la loro cornice allude chiaramente ai rivestimenti parietali di marmo, sia imitati che reali. L'uso di marmo negli schemi decorativi come quelli usati alla Villa A di Oplontis (ambienti 5,14 e 15) è ben conosciuto nel territorio di Pompei. Recenti indagini petrografiche dei marmi sottolineano sia la quantità che l'alta qualità dei marmi colorati e bianchi usati nella villa. La predominanza di marmi grigi (lesbica e *domikion* in particolare) dimostrano qui una preferenza per pietre venate di grigio e bianco, riscontrati anche ad Ercolano nel periodo Neroniano.

Nel loro resa più accurata, le pitture appaiono ad Oplontis durante la prima fase del quarto stile (ambienti 63, 97, 71, 94 e 97). Il vasto programma di restauro dopo il devastante terremoto del 62 d.C. è caratterizzato da soluzioni economizzanti e non dall'esibizione di abbondanti ricchezze. In questo contesto le pitture a motivo zebrato furono aggiunte al cosiddetto peristilio degli schiavi (ambiente 30), il corridoio 45/46/76, nell'ala orientale, e l'ambiente 4 nel primo nucleo della *villa*. Tuttavia questi schemi sono chiaramente differenti dai loro predecessori in quanto i pannelli sono meno dipinti e creano un'impressione di venatura evitando però un'imitazione diretta. La ricorrenza del motivo a strisce quindi è un'imitazione intenzionale della precedente decorazione marmorea della *villa*.

The so-called zebra-striped paintings in Villa A at Oplontis are neither an isolated phenomenon nor unknown to scholars of Roman painting (for a general plan of Oplontis, Villa A see Abb. 1 in J. R. Clarke's article in this volume). These black-and-white striped paintings, alternating in vertical and diagonal patterns, are also attested in Pompeii and Herculaneum[1]. In most cases, red or yellow bands frame these paintings creating the illusion of segmentation, like the bands between orthostates in marble revetment. These "blocks"

[1] Although there are examples of these zebra striped walls in the *palestra* at Herculaneum, the Amphitheater at Pompeii, and in a select number of private houses in Pompeii, this pattern occurs most often in corridors and high-traffic areas in bath complexes and apartment buildings. This type of wall painting is not, however, exclusive to this area; small areas of it have been found in the *forum* at *Lutetia* (modern Paris) and in *Asia Minor*. Further study is required, though, to make any generalized statements about placement and meaning; this paper is concerned only with providing the context of zebra paintings within the wall painting schemes at Oplontis. Laken 2003, 173 f.; Goulet 2001–2002, 62–89.

are variously aligned and misaligned, their stripes meeting and intersecting creating a dynamic sense of visual vibration. Because of this, scholars have seen them as indicators of movement, visual encouragement for slaves or visitors to move through the villa's spaces. However, the stylistic development of these striped panels, and indeed their modelling and execution, has yet to be satisfactorily examined. The purpose of this paper is to present the zebra-stripe paintings at Oplontis and, within their own domestic context, examine their development as a decorative scheme in the Fourth Style.

Zebra Stripe Paintings at Oplontis

Zebra-patterned walls at Oplontis appear in four different schemes. In the first, the zebra pattern appears in tall vertical orthostates, separated by red borders, covering the lower half of the wall surface (cf. Rooms 63, 67, 71, 94, 97; see R. Gee in this volume for a numbered plan). The striped orthostates, unbordered at the floor, are topped with white, undecorated upper zones (see Abb. 1). The zebra stripes themselves alternate within each orthostate, among the following, repeating patterns: diagonal lines running right or left, radiating chevrons, radiating diamonds, horizontal single- and double-swags, and vertical stripes. Each of these patterns is made, alternatively, with straight or wavy lines of varying widths; these lines are combined in different variations and painted using black, white, and grey pigment in fresco on a white ground. A less common variant to this color scheme, preserved only in Room 63, occurs when the white, wavy lines are applied to a still-wet black background; the effect is similar to that of the white ground versions, though darker in value. The red borders that delineate the panels in both color variants are, more often than not, applied secondarily and in secco. The zebra-patterned orthostates of this schema are occasionally finished with a thin white painted line running parallel to the red border bands on three sides (top, right and left); these lines create a sense of visual projection, or dimensionality, expected of a faceted marble panel.

In this first scheme, the triple horizontal division of the wall is abandoned; the artists focus instead on the division of the wall according to imitation orthostates and the vibrant sensation created by the intersection of pattern. Most striking about this scheme is the precision of the pattern; on the west wall of Room 94, for example, a radiating diamond pattern is made according to visible painted gridlines (see inset of Abb. 1). Here, the specificity of the pattern and exact articulation of symmetry is the artist's concern. As a result, the impression of these orthostates is ordered and stiff, despite the loose, rapidly applied brushstrokes of the pattern.

The second scheme replicates the syntax of First Style wall painting (Abb. 2). The zebra-striped orthostates are bordered by simple, yellow bands and positioned above a low red ochre socle with spatter decoration (in black, white, grey, and yellow) that is divided vertically into "blocks," misaligned with the orthostate divisions above. In the upper zone, at least four horizontal courses of zebra patterned pseudo-ashlars cover the wall vertically (cf. Room 32 and the western-most portion of Room 45). As in the first scheme, the artist deliberately alternates the zebra patterns. Although here he finishes the painted stripes in three colours (white, black, and grey), the stripes are less varied and less carefully applied to the wall surface. The patterns follow the typology of the first scheme, but the stripes are applied free-hand and thus the rigid symmetry of the former is lost. In the case of Room 32, the so-called Slave Peristyle, the artist repeats the orthostates and ashlars as ceiling decoration (divided by yellow bands); he also wraps the stripes, divided by red bands, around columns. The white, interior lines used by the artists of the first scheme to indicate three-dimensional projection have been abandoned in favor of a flattened, two-dimensional appearance.

The third and fourth schemes of the zebra pattern appear in fewer spaces. Both schemes retain elements of the first two phases, though they become increasingly abstract in their rendering. In the third phase, the artists combined the zebra-patterned orthostates in the middle zone with both an uninterrupted low socle (red ochre ground with spattered pattern) and one or two courses of Fourth Style decoration in the upper zone (Rooms 1, 45, 46, and 76). The articulation of these orthostates, divided by yellow bands, is most similar to the second schema in that they are not strictly ordered; because of the height and large size of these rooms, however, the zebra panels remain the focus of the wall decoration. The fourth scheme only appears in one room, Room 4. Here, the zebra pattern is greatly reduced in detail and is relegated to a low socle. A regular rhythm of straight, thick, black diagonal lines set against a white ground replaces the variegated mono-

chromatic colour scheme of the previous types. Instead of the segmentation as seen in previous schemes, the stripes run continuously across the socle of the wall without interruption. Above the socle are green and yellow painted imitation marble panels, offset by strong red and black framing bands; a white-ground Fourth Style scheme fills the upper zone. The traditional, tripartite wall division has returned and the zebra panels are reduced in size and subordinated in the overall decorative system.

Origin of Zebra Patterned Wall Paintings

The few scholars who have examined zebra-patterned wall decoration focus on deciphering the relationship between this decorative scheme and the room function; most notable are those who tie this scheme to the navigation of the villa's spaces by slaves and visitors[2]. The source of the style itself, and its relative development as a decorative scheme, is, with little discussion, diagnosed as imitation marble in the tradition of A. Mau's First Style. This interpretation was first proposed by A. Maiuri. In his description of the *palaestra* of Herculaneum, A. Maiuri described these black-and-white patterned walls as imitation *bardiglio* marble revetment[3]. This type of patterned revetment, in which marble panels are deliberately cut and arranged in order to create contrasting patterns, is preserved in later structures all over the Roman world. Examples of a grey-and-white type appear in the decoration of the church of San Vitale in Ravenna, the Basilica of San Marco in Venice, and the Green Mosque at Iznik (Nicea)[4]. Although not contemporary to the decorative schemes at Oplontis, the proclivity for this pattern in late antique wall ornamentation suggests the possibility of its use during the Imperial period as well.

L. Laken is the first to challenge A. Maiuri's interpretation based primarily on what she deems an inconsistent visual comparison between known *bardiglio* in excavation and the painted zebra schemes; specifically, L. Laken believes that the strong contrast between black and white stripes in the painted decoration is not matched by the *bardiglio* marbles that would have been available in ancient times (*bardiglio antico*)[5]. L. Laken also notes the absence of *bardiglio* marble in handbooks on the use of marble in Roman architectural decoration: Pliny (book 36) and *Vitruvius* (book 7). Instead of direct copies, these patterned walls are, for L. Laken, abstract references to unknown stones, emulating a pattern conceptually without direct imitation. Equating zebra patterns to other geometric patterns (like the swastika-meander pattern in Herculaneum V 18), L. Laken sees the variations as stylistic variations related more to the function that they served within an architectural space than any reference to a specific material[6].

The descriptions of Pliny and *Vitruvius* aside, the architects of Villa A made liberal use of *bardiglio* and other types of grey-and-white veined marble, providing appropriate comparanda for the zebra-patterned walls within the villa itself. Room 60, for instance, the long, open portico running parallel to the pool in the East wing, was elaborated with both a Lesbian grey socle and colonnade[7]. *Bardiglio* marble appears in the floors of both Room 60 and the Slave Peristyle (Room 32). In the Slave Peristyle, where the walls are treated with the most extensive zebra patterning in the villa, large, irregularly shaped pieces of *bardiglio* marble inserted in a cement floor bear a strong resemblance to the stripes on the walls above (Abb. 4). In a contemporaneous *opus sectile* floor excavated in Room 86 in 2010, grey panels of Apennine slate are divided into

[2] Whereas S. Joshel argues that these stripes indicated spaces meant for, though not restricted to, slave use, L. Laken sees an incitement to movement, no matter the social class of the participant. Joshel 2013; Goulet 2001/2; Laken 2003.

[3] Maiuri 1958, 134.

[4] The connection to Iznik is not simply visual. Chemical petrographic analysis of all of the marble found *in situ* at Oplontis was recently carried out by D. Attanasio and M. Bruno (Istituto di Struttura della Materia del CNR, Rome, Italy) and revealed that the villa's east wing contained several pieces of grey veined marble quarried at Iznik.

[5] Laken 2003, 172.

[6] Laken 2003, 176.

[7] Chemical petrographic analysis of this material, performed by D. Attanasio and M. Bruno, awaits publication. The preliminary results of these analyses, though, demonstrates that the patron of Villa A at the time of the construction of the East wing relied heavily on Carrara marble, both in white and grey varieties. In addition, of the other imported marbles found in the villa, there is a particular concentration of Lesbian material, all dark grey in colour, in this wing; Barker – Fant – Attanasio, forthcoming.

rectangular blocks and lined with bands of pink *breccia corallina* marble repeating a scheme similar to that in the upper zone in the Slave Peristyle (Abb. 4).

As imitations of strikingly-veined marble revetments, these zebra-striped panels fit well into the established decorative systems in Villa A. In addition to the examples of grey varieties, it is clear that, from its earliest phases, Villa A was adorned with both fine stones and painted imitation marble. Massive, monolithic alabaster thresholds dot the villa's western, ancient core, and brightly colored pavonazetto, giallo antico, and cippolino verde decorate both walls and floors in the East wing. Finely painted imitation stone appears most notably in the Second Style decoration in Rooms 14 and 15, and along the corridor running behind *Atrium* 5. In the context of Villa A, imitation and real petrographic decoration existed side-by-side in its most heavily trafficked spaces.

Chronology and Analysis

As imitation marble panels, I believe that the zebra-striped designs at Oplontis reflect both general patterns of wall decoration in Italy and an aspiration to replicate the villa's own lavish decorative schemes. Although Nero's *Domus Aurea* is often credited with popularizing the use of marble veneer in palatial structures, Pliny (*NH* 36) makes it clear that the predominance of marble in Nero's house was not just another expression of that emperor's extravagance, but a fashion that had became evident more generally in elite Roman residences[8]. This taste for fine, coloured marbles is evident in the later phases of Villa A at Oplontis.

Sometime after 45 AD, Villa A underwent a lavish expansion and redecoration[9]. The addition of an East wing, complete with an impressive pool and sculpture garden, demonstrated both the wealth of the villa's owners and their interest in expressing that wealth through their villa's design and decoration. The zebra-striped walls in this wing are finely painted, deliberate and symmetrical; the hand of the artist is discernable in the creation of exact copies of marble veneer, complete with highlight lines to create the illusion of three-dimensionality[10]. These painted panels are accompanied, in neighbouring rooms, by marble-revetted dados (Rooms 64, 65, 69, 73, and 74) and fine *opus sectile* floors. Thus, the marble imitation was not executed in lieu of real marble for the purposes of cost; rather, the imitation occurs here, as C. Fant has discussed, as an illusionistic act in the tradition of the Second Style[11]. As much as the precious marble spoke to the owner's ability to access these materials, so too did the imitation panels speak of the specialized artisans hired for the purpose—each allowing the owner to keep step with elite decorative trends in Rome and neighbouring maritime villas[12].

The zebra patterned schemes that appear in the central and western rooms of the villa are less precise than those in the East wing and likely date to a later phase of renovation[13]. These varieties are more loosely painted, more highly varied, and, though consistent in their directional variation, they are not as convincing as marble imitation carried out in the first scheme. These areas of the villa experienced extensive structural damage sometime after 45 AD; whether this was caused by the earthquake of 62 or some other natural event is not known. What is clear, though, is that the villa owners sought to repair walls and floors in keeping with the villa's preexistent decoration[14]. *Opus sectile* floors were repaired with marbles less valuable but readily

[8] Meyboom – Moormann 1992, 139–145. L. Ball, in fact, positions both architectural and decorative features of the East wing at Oplontis as a precursor to, not a follower of, Neronian fashion.

[9] Clarke – Thomas 2008, 206–209.

[10] Gazda 2002, 7.

[11] Fant 2007, 339.

[12] Although Pliny does not speak directly on the importance of convincing mimesis in the depiction of marble, he does (*NH* 35. 36) expound on the value of artists who could create images of the natural world that could be passed for the real. The famous example of the horses judging *Apelles*' depictions of their kind is but one example. In the case of imitations of natural materials, much has been written in modern literature. cf. Fant 2007, passim.

[13] Clarke – Thomas 2009 posit as many as four Fourth Style (thus post 45 AD) renovations of the villa. These renovations may have coincided with a natural disaster, though this is not necessarily the case. What is clear, though, from the material excavated near the Southern end of the Villa's pool, is that the villa underwent more than one renovation in the Fourth Style.

[14] The most obvious example of this is the redecoration of Room 8, the former *caldarium* of the villa's bath. The Third Style decoration in this room was damaged and, instead of removing the plaster and repainting the damaged Eastern side of the room with contemporary Fourth Style paintings, the owners chose to repair the room with imitation Third Style work. Clarke – Thomas 2008, 468–470.

available in Pompeii, and damaged walls repainted in imitation of the zebra paneling already present near the pool[15]. The zebra panels that occur in the Slave Peristyle and the corridors connecting the ancient core of the villa to the East wing appear to have been redecorated in this phase.

The renovated zebra-striped walls in the villa's western rooms were less an attempt at imitating fine *bardiglio* than they were an effort to continue the decorative syntax of the villa's East wing into the core of the villa. The results of this artistic lineage are not direct copies of *bardiglio* but "free copies" or *imitationes* of the original imitation marble panels, stylistic reactions to the exactly-rendered marble imitations in the elegantly-decorated East wing. The zebra patterns in the Slave Peristyle alone can prove this point; here, the artist applied the zebra pattern in a manner impossible for actual revetment – that is, as slab ceiling decoration and wrapped around columns. This free use of the pattern as a pattern, not as an *interpretatio* of marble itself, belies a fundamental detachment of the scheme from the original referent.

Although it is tempting to assume a chronological as well as a stylistic evolution in these schemes, that is from early and better to later and less, such a rubric cannot yet be supported by the archaeological evidence. At the least, these stylistic differences are the result of different workshops carrying out the decoration of the villa. Over time, these workshops became less interested in the exact rendering of *bardiglio* paneling and more interested in the black-and-white patterning on the walls.

Bibliographie

Barker *et al.* forthcoming — S. Barker – J. C. Fant – D. Attanasio, Stone Sources and Types. Report on Provenance Analyses for the Lithic Elements from Villa A, Oplontis, in: J. Clarke – N. Muntasser (eds.), Oplontis Villa A ("of Poppaea") at Torre Annunziata, Italy, vol. 2: Decorative Ensembles: Paintings, Stuccoes, Pavements, Sculpture, Humanities E-book series of the American Council of Learned Sciences (New York, forthcoming).

Clarke – Thomas 2008 — J. R. Clarke – M. Thomas, The Oplontis Project, 2005–2006. New Evidence for the Building History and Decorative Programs at Villa A, Torre Annunziata, in: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (ed.), Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006), Atti del Convegno Internazionale, Roma 1–3 febbraio 2007, Studi della Sopraintendenza archeologica di Pompei 25 (Roma 2008) 465–471.

Fant 2007 — C. Fant, Real and painted (imitation) marble at Pompeii, in: J. J. Dobbins – P. Foss (eds.), The World of Pompeii, The Routledge worlds (London – Routledge 2007) 336–346.

Gazda 2002 — E. Gazda, Beyond Copying. Artistic Originality and Tradition, in: E. Gazda (ed.), The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity, MemAmAc suppl. 1 (Ann Arbor 2002) 1–24.

Goulet 2001–2002 — C. Goulet, The 'zebra-stripe' design. An investigation of Roman wall painting in the periphery, RStPomp 12–13, 2001–2002, 53–94.

Joshel 2013 — S. Joshel, Geographies of Slave Containment and Movement, in: M. George (ed.), Roman Slavery and Roman Material Culture, The Sixth E. T. Salmon Conference in Roman Studies, Ontario 28–29 September 2007, Phoenix suppl. 52 (North York 2013) 99–128.

Laken 2003 — L. Laken, Zebrapatterns in Campanian wall painting. A matter of function, BABesch 78, 2003, 167–189.

Maiuri 1958 — A. Maiuri, Ercolano. I nuovi scavi 1927–1958 (Roma 1958).

Meyboom – Moormann 1992 — P. G. P. Meyboom – E. M. Moormann, Domus Aurea. Appunti sul padiglione della Domus Aurea neroniana sul colle Oppio, BA 16–18, 1992, 139–145.

Tybout 2001 — R. Tybout, Roman Wall Painting and Social Significance, JRA 14, 2001, 33–57.

[15] In particular, the spectacular black (Lesbian grey and africano) and gold (giallo antico) *opus sectile* floor of Room 69 was repaired with small pieces of similarly-colored, more easily available materials. The result is a semblance of the original but even a cursory investigation would have revealed the repair.

Abbildungen

Abb. 1: Room 94, West wall. Inset detail from far left panel. Photos by the author. Courtesy of the Oplontis Project
Abb. 2: Room 32, the so-called Slave Peristyle, South wall. Photo by P. Bardigy. Courtesy of the Oplontis Project
Abb. 3: Room 46, North wall. Photo by P. Bardigy. Courtesy of the Oplontis Project
Abb. 4: Three examples of *bardiglio* marble found *in situ* in Room 32 and newly excavated floor in Room 86 (lower right). Photos by the author and P. Bardigy. Courtesy of the Oplontis Project

Lea K. Cline
School of Art
Illinois State University
Normal, Illinois

Álvaro Ibarra

An interim report on the quantitative analysis of plaster fragments from the excavations at Oplontis, Villa A

(Taf. CLXXIII, Abb. 1–3)

Abstract

Este análisis cuantitativo considera los fragmentos de fresco excavados por *The Oplontis Project* entre 2006 y 2009 y contribuye al intento de reconstruir la villa de Oplontis. Los frescos son importantes porque pueden ser fechados con mayor precisión que la cerámica, por ejemplo. Nuestro análisis cuantifica fragmentos con discernibles pigmentos y esquemas decorativos de acuerdo a las categorías estilistícas de la pintura Romana en Pompeya. Cada fragmento que surgió de las quince zanjas excavadas en estos cuatro años fue fotografiado y medido a fin de encontrar la superficie. Las medidas son simplificadas con el uso de *AutoCAD.* El programa arquitectónico y la computadora convierten rápidamente la información visual en datos numéricos y reducen el error humano.

La verificación de la superficie de un determinado pigmento, esquema decorativo, o estilo contribuirá más fácilmente a reconstruir un medio bidimensional-comparado a los típicos métodos arqueológicos que utilizan medidas de volumen por tradición. Mi informe comunica el sistema aplicado por miembros de *The Oplontis Project* que producen estos datos útiles y presenta las conclusiones iniciales derivadas a Oplontis.

Los Romanos utilizaban el material de demolición producido a partir de la destrucción de una estructura cercana para elevar el terreno. Nuestras excavaciones revelaron numerosos depósitos de este tipo que contenían fragmentos de frescos. La informacion preliminar del análisis cuantitativo revela que hubo construcción en Oplontis mucho después del terremoto de 62 d.C., quizá hasta el momento de la erupción de Vesuvio. Además, es posible que el terremoto destruyese menor cantidad de pinturas antiguas de lo considerado tradicionalmente. Esto permite concluir que la reconstrucción fue promovida por deseos humanos.

Nuestro sistema para cuantificar superficie puede ser aplicado por cualquier arqueólogo que requiera este tipo de datos. El método no se limita a Oplontis. Es útil para los esfuerzos de actualización y reconstrucción en cualquier contexto arqueológico.

My quantitative analysis of the numerous plaster fragments excavated by the Oplontis Project between 2006 and 2009 contributes to the ongoing efforts to reconstruct Villa A in present-day Torre Annunziata, Italy (for a plan of Oplontis, Villa A see J. R. Clarke's Abb. 1 in this volume)[1]. Frescoes are especially important because they can be stylistically dated to a few decades versus the century-long life of pottery of the period, for example. In particular, the study compliments preliminary conclusions concerning the dating of the villa, based on the walls of the Second, Third, and Fourth Styles still *in situ* and on studies conducted on foundations around Villa A. Our analysis considers the total amount of painted plaster remains that emerged from the fifteen trenches executed in Villa A through 2009 (see Abb. 1 and Appendix 1). This report reiterates the information presented in poster format at the 11th Annual AIPMA International Colloquium at Selçuk, Turkey.

[1] Under the direction of Drs. J. R. Clarke and M. L. Thomas (University of Texas at Austin), and in collaboration with the Soprintendenza Archeologica di Pompei, Oplontis Project participants aim to execute a comprehensive study and to produce the definitive publication on the Villa of *Poppaea* at Oplontis. The publication will include a database, high-resolution photographs, an interactive 3-D model, and original essays based on the research executed by members of the Oplontis Project.

In addition to relaying the conference presentation, this publication offers me the opportunity to thoroughly communicate the data necessarily reduced to visual templates – bar graphs and pie charts – upon the poster. I will provide the precise surface area for each plaster type in a given trench. This offers a more persuasive account of the applicability of a system that accurately and conveniently produces the surface area for archaeological remains with two-dimensional properties.

In order to quantify fresco remains, members of the Oplontis Project categorized every fragment of painted plaster discovered in excavations according to colour and/or decorative pattern[2]. Thus far, we identified a total of thirty distinct colours and patterns. We assigned the thirty categories to the following stylistic classes: First Style, Second Style, Third Style, Fourth Style or Indeterminate. The indeterminate class refers to colours or patterns that span multiple stylistic classes. The stylistic classes we employed correspond to A. Mau's classification of Roman wall paintings at Pompeii and to more recent re-evaluations of Roman decorative preferences[3]. (See Appendix 2).

In order to quantify the recovered pieces, Oplontis Project members photographed every fragment on a flat surface. The fragments were photographed adjacent to a scale using a camera stand to ensure consistency. We then imported these digital photographs into *AutoCAD* and re-scaled the images so that their virtual dimensions were equivalent to their actual dimensions. Once we established the proper dimensions in model space, we were able to trace the perimeter of each fragment with a closed polygon and calculate the enclosed area of each polygon. In this way, we have been able to quickly and efficiently discern the total surface area of plaster fragments for any given trench, stratigraphic level, colour, pattern, and/or painting style with great accuracy.

Appendix 3 contains the total surface area for each identifiable pigment/pattern in every trench excavated by the Oplontis Project in the course of four seasons. At the most elementary level, the presence of plaster fragments indicates a disturbance in the form of a Roman-era deposit. Roman builders frequently employed deposits of demolition material such as roof tiles, masonry, stucco, and stone alongside other waste material in order to raise the ground level, terrace, or fill voids. The size of a deposit within a given context communicates the extent of a demolition event.

The traditional volumetric analysis of deposits offers a vague notion of the size and nature of the demolition in question. The cubic area of bricks, rubblework, concrete and other construction material allows archaeologists to posit the size and sometimes origin of a demolished wall, portico, colonnade, or some other three-dimensional structure. However, discerning the volume of fresco fragments within a deposit offers no correlative data for the purpose of reconstruction. The cubic area of painted remains does not readily translate into a visualization of the original material product in question – a spanning decorative surface.

But compiling the total surface area of painted plaster within a deposit contributes two dimensions to the puzzle. Combined with the identification of pigments and patterns, this strategy can potentially help isolate the decorated walls and rooms associated with any given demolition deposit. The Oplontis Project has already begun this venture when a fragment of a Third Style fresco emerged from a Roman-era deposit in trench OP3. J. R. Clarke identified the piece as a remnant from room 8[4].

Although the data present in Appendix 3 provides all the adequate information for a quantitative analysis, the data can be converted into visual formats. Bar graphs and pie charts facilitate quick consumption of the raw data. Moreover, with charts and graphs we can set parameters to isolate and accentuate the findings for expert and lay audiences alike (Abb. 2 and 3).

For example, the X-axis of each bar graph represents the thirty verifiable colours and patterns listed in Appendix 2. We can add or subtract this number to adhere to future changes in the stylistic assessment of the frescoes at Oplontis. More significantly, the Y-axis communicating the total surface area in square meters for each colour/pattern can be manipulated to conform to the amount of material discovered in future

[2] I would like to thank R. Gee, T. Liddell, I. van der Graaff, L. Cline, P. Vellet and N. Galloway for their contributions to this study.

[3] The thirty colours and patterns and their classification were revised numerous times with the guidance and advice of J. R. Clarke.

[4] Thomas – Clarke 2009.

excavations. Each pie chart quantifies the percentage of the total surface area by class for each trench. The categories of colours and patterns presented can also be changed to contend with future discoveries.

This particular quantification can easily adhere to various situations and variables beyond Oplontis, particularly at archaeological sites that require the distillation of copious amounts of raw data. As it stands, the quantitative analysis reinforces the theory that a significant destruction event preceded a large-scale reconstruction which included wall paintings. This reconstruction likely included the replacement of many Third Style wall paintings, as the data displays a marked spike in the Third Style deposits even in an analytical construct dominated by indeterminate fragments and Fourth Style remains. Moreover, the lack of Fourth Style fragments found in construction/destruction deposits throughout the villa versus the large amounts of Fourth Style paintings *in situ* support a scenario of long-term, widespread reconstruction occurring at the time of the eruption of Mount Vesuvius.

Needless to say, I streamlined the amount of information gathered by the Oplontis Project for the purpose of expediency. Forthcoming publications will assess all finds stratigraphically and will cross-reference other datable material objects unearthed during excavation. The compilation will also include the length, width, depth, and nature of all strata in question. The complete assessment will be published in the upcoming *Villa A at Torre Annunziata, Italy. The Archives, Excavations, and Studies of the Villa of Poppea at Oplontis* by the American Council of Learned Studies.

APPENDIX 1: OPLONTIS PROJECT TRENCHES, 2006–2009

OP 1	Room 92	2006	
OP 2	Room 92	2007	omitted
OP 3	Room 92	2007	
OP 4	Room 96	2007	
Saggio 1	Room 92	2007	labelled IT 1 on plan
Saggio 2	Room 80	2007	labelled IT 2 on plan
OP 5	Room 92	2008	
Fossa A	Room 55	2009	
OP 6	Room 54 and 58	2009	
OP 7	Room 68	2009	
OP 8	Room 70	2009	
OPK 1	Room 80	2009	
OPK 2	Room 20	2009	
OPK 3	Room 56	2009	
OPK 4	Room 32	2009	

APPENDIX 2: THIRTY CATEGORIES OF PLASTER

The following thirty categories represent recurring, verifiable colours and patterns found on plaster fragments unearthed by the Oplontis Project. For the purpose of this analysis, the categories are placed under five distinct classes. These thirty categories do not represent an absolute template for filing remains from other archaeological sites. Rather, our classifications are fluid and constantly being redefined by members of the Oplontis Project.

INDETERMINATE

These are colours/patterns that span multiple periods and, therefore, do not lend themselves to diagnostic interpretation.

(1) White
(2) Black
(3) Red ochre
(4) Yellow ochre
(5) Reed-backed white
(6) Reed-backed ochre
(7) Decorative stucco
(8) Decorated varia

FIRST STYLE

The First Style does not play a role at Oplontis due to the fact that construction of the villa did not begin until after the demise the First Style.

SECOND STYLE

(9) Cinnabar red
(10) Egyptian blue
(11) Light blue
(12) Blue/Blue-green
(13) Red porphyry decorated

THIRD STYLE

(14) Porphyry red
(15) Terra verde

FOURTH STYLE

(16) Zebra-stripe
(17) Zebra-stripe light green variation
(18) Red ochre spatter
(19) Red ochre spatter with yellow ochre on cream ground
(20) Red ochre spatter with light green brushstrokes
(21) Red ochre spatter varia
(22) Orange-red ochre
(23) Red porphyry spatter with green and white
(24) Yellow ochre faux on cream ground
(25) Cream/yellow ochre faux
(26) Cream ground yellow ochre & dark red ochre border over violet
(27) Yellow ochre decorated
(28) Yellow ochre faux with stripes and red porphyry ground spatter
(29) Light green brushstrokes
(30) Variation with green brushstrokes

APPENDIX 3: TRENCH-BY-TRENCH RESULTS

2006 OP 1, Room 92

(7) Decorative stucco 77,66 square meters
(8) Decorative varia 0,25
(10) Egyptian blue 0.20
INDETERMINATE=102,66 2nd=0.,20 3rd=0 4th=0,0 Total=102,86

2007 OP 2, Room 92

Modern disturbance; no Roman-era stratigraphy.

2007 OP 3, Room 92

(1) White 22,94
(2) Black 9,32
(3) Red ochre 5,57
(4) Yellow ochre 7,75
(5) Reed-backed white 14,72
(7) Decorative stucco 0,7
(8) Decorated varia 31,24
(9) Cinnabar red 1,86
(10) Egyptian blue 2,12
(12) Blue-green 2,06
(13) Red porphyry decorated 7,24
(14) Red porphyry 74,91
(16) Zebra stripe 55,28
(17) Zebra-stripe light green variation 6,10
(18) Red ochre spatter 8,87
(19) Red ochre spatter with yellow ochre faux on cream ground 3,83
(20) Red ochre spatter with light green brushstroke 16,60
(21) Red ochre spatter varia 9,58
(24) Yellow ochre faux on cream ground 12,44
(27) Yellow ochre decorated 3,65
(29) Light green brushstrokes 50,12
IND=91,71 2nd=13,28 3rd=74,91 4th=166,47 Total=346,37

2007 OP 4, Room 96

(1) White 9.46
(7) Decorative stucco 0,50
(8) Decorated varia 3,78
(13) Red porphyry 0,25
(22) Orange-red ochre 0,50
IND=13,74 2nd=0,25 3rd=0,0 4th=0,50 Total=14,4

2007 Saggio 1 (IT 1), Room 92

(1) White 69,30
(2) Black 119,70
(3) Red ochre 6,80

(4) Yellow ochre 6,75
(5) Reed-backed white 13,10
(8) Decorated varia 64,15
(11) Light blue 7,35
(12) Blue 1,52
(14) Red porphyry 24,40
IND=279,80 2nd=8,87 3rd=24,40 4th=0,0 Total=313,07

2007 Saggio 2 (IT 2), Room 80

(1) White 3,97
(2) Black 0,21
(3) Red ochre 0,53
(4) Yellow ochre 0,13
(5) Reed-backed white 0,90
(7) Decorative stucco 1,18
(9) Red cinnabar 0,23
(14) Red porphyry 1,43
(16) Zebra-stripe 10,25
(23) Red porphyry spatter with green and white 11,23
(28) Yellow ochre faux with stripes and red porphyry ground spatter 2,89
(29) Light-green brushwork 18,40
IND=6,92 2nd=0,23 3rd=1,43 4th=42,77 Total=51,35

2008 OP 5, Room 92

(1) White 140,25
(2) Black 229,15
(3) Red ochre 15,14
(4) Yellow ochre 13,01
(5) Reed-backed white 1,00
(7) Decorative stucco 184,35
(8) Decorated varia 192,05
(9) Red cinnabar 5,89
(10) Egyptian blue 5,25
(14) Red porphyry 64,99
(15) Terra verde 6,13
(16) Zebra-stripe 6,60
(29) Light-green brushwork 0,40
IND=774,95 2nd=11,14 3rd=71,12 4th=7,00 Total=864,21

2009 Fossa A, Room 55

(2) Black 0,07
(14) Red porphyry 0,03
IND=0,07 2nd =0,0 3rd =0,03 4th =0,0 Total=0,10

2009 OP 6, Room 54 and 58

(1) White 156,39
(2) Black 72,31

(3) Red ochre 1,10
(4) Yellow ochre 9,02
(5) Reed-backed white 0,25
(7) Decorative stucco 58,3
(8) Decorated varia 23,86
(9) Red cinnabar 0,03
(14) Red porphyry 1,50
(16) Zebra-stripe 17,29
IND=321,23 2nd=0,03 3rd=1,50 4th=17,29 Total=340,05

2009 OP 7, Room 68

(1) White 0,58
(3) Red ochre 0,10
(4) Yellow ochre 0,45
(8) Decorated varia 0,30
(14) Red porphyry 0,48
IND=1,43 2nd=0,0 3rd=0,48 4th=0,0 Total=1,91

2009 OP 8, Room 70

(1) White 0,83
(8) Decorated varia 2,40
(9) Red cinnabar 0,15
IND=3,23 2nd=0,15 3rd=0,0 4th=0,0 Total=3,38

2009 OPK 1, Room 80

(1) White 131,25
(2) Black 235,95
(3) Red ochre 2,47
(4) Yellow ochre 7,89
(5) Reed-backed white 6,40
(7) Decorative stucco 2,71
(8) Decorated varia 28,09
(14) Red porphyry 4,95
IND=414,76 2nd=0,0 3rd=4,95 4th=0,0 Total=419,71

2009 OPK 2, Room 20

(1) White 44,20
(2) Black 0,14
(3) Red ochre 21,42
(4) Yellow ochre 0,28
(5) Reed-backed white 0,24
(7) Decorative stucco 2,56
(8) Decorated varia 7,78
(9) Red cinnabar 0,06
(14) Red porphyry 0,35
IND=76,62 2nd=0,06 3rd=0,35 4th=0,0 Total=77,03

2009 OPK 3, Room 56

(1) White 151,65
(2) Black 2,25
(3) Red ochre 4,06
(4) Yellow ochre 0,18
(5) Reed-backed white 4,94
(6) Reed-backed red ochre 2,05
(7) Decorative stucco 37,64
(8) Decorative varia 3,39
(9) Red cinnabar 0,18
(14) Red porphyry 8,64
(18) Red ochre spatter 1,50
IND=206,16 2nd=0,18 3rd=8,64 4th=1,50 Total=216,48

2009 OPK 4, Room 32

(1) White 19,80
(2) Black 4,30
(3) Red ochre 1,43
(4) Yellow ochre 9,63
(5) Reed-backed white 7,33
(8) Decorated varia 10,29
(9) Red cinnabar 0,01
(10) Egyptian blue 0,04
(14) Red porphyry 4,10
(15) Terra verde 1,57
IND=52,78 2nd=0,05 3rd=5,67 4th=0,0 Total=58,50

Bibliographie

Clarke – Thomas 2009 J. R. Clarke – M. Thomas, Evidence of Demolition and Remodeling at Villa A at Oplontis (Villa of Poppaea) after A.D. 45, JRA 22, 2009, 201–209.

Abbildungen

Abb. 1: Plan of Villa A at Oplontis, Courtesy of the Oplontis Project
Abb. 2: Quantitative Bar Graph for Trench OP3, Courtesy of the Oplontis Project
Abb. 3: Quantitative Pie Chart for Trench OP3, Courtesy of the Oplontis Project

Álvaro Ibarra
Department of Classics
Johns Hopkins University
3400 North Charles
Baltimore, Maryland 21218
ibarra@jhu.edu

Mathilde Carrive

La villa maritime de Marina di S. Nicola (Ladispoli, Italie): le décor de la tour belvédère

(Taf. CLXXIV, Abb. 1–4)

Abstract

La torre della villa marittima di Marina di S. Nicola è stata scavata sotto la direzione del Prof. X. Lafon, alla fine degli anni 1980, in collaborazione con la Soprintendenza per l'Etruria Meridionale e l'École Française de Rome. L'arredo decorativo è stato in buona parte ritrovato *in situ* e in situazione di crollo: mosaici, intonaci dipinti, elementi stuccati, rivestimenti di marmo.

In questa sede, vorrei soprattutto presentare l'apparato decorativo ritrovato *in situ* – i frammenti sono in corso di studio –, e provare a mostrare come la pittura e gli altri elementi decorativi strutturano l'edificio. L'analisi dell'arredo decorativo, condotta insieme alla lettura della relazione degli scavi, ha permesso di distinguere tre fasi edilizie: la costruzione del portico e della torre deve essere collocata nell'ambito della seconda metà del I secolo d. C.; verso la fine del II secolo, una serie di ristrutturazioni conducono a qualche rifacimento nell'apparato decorativo; infine, un'ultima fase di rifacimenti deve essere collocata all'inizio del terzo secolo. Peraltro, lo studio congiunto dei diversi elementi decorativi e del loro contesto architettonico ha permesso di mostrare che la concezione dell'arredo decorativo rimane molto coerente durante tutta la vita dell'edificio. L'arredo decorativo struttura veramente lo spazio, creando una transizione graduale tra il ricco portico e gli ambienti più intimi.

Possiamo allora dire che la standardizzazione e la semplificazione dei motivi e delle strutture della pittura parietale, che constatiamo a partire dal II secolo d.C., non impediscono l'elaborazione di programmi decorativi carichi di significato. Ogni casa rimane uno spazio unico, strutturato secondo delle priorità diverse tra i diversi proprietari.

La localité de Marina di S. Nicola se trouve sur la côte tyrrhénienne à 35 km de Rome, sur le territoire de l'ancienne colonie d'*Alsium*. Elle abrite une villa maritime, qui est connue depuis le 17e s. mais qui a été l'objet de travaux suivis seleument depuis les années 1970.

Nous ne détaillerons pas ici le plan d'ensemble de la villa[1], mais préciserons simplement qu'elle présente, parallèles au corps central, deux portiques pratiquement perpendiculaires à la mer, dont l'un est complètement indépendant des autres édifices. C'est à ce dernier que nous nous intéresserons, et plus précisément à son extrémité nord (c'est-à-dire celle orientée vers l'intérieur des terres), occupée par une tour belvédère.

De 1987 à 1989, cette tour a fait l'objet de fouilles par l'Université de Strasbourg, sous la direction de X. Lafon, en collaboration avec la Surintendance Archéologique pour l'Etrurie Méridionale et l'École Française de Rome. Une grande partie du décor a été retrouvée, en place et dans les décombres: mosaïques, décor peint provenant essentiellement des parois mais aussi de quelques plafonds, corniches et frises de stuc et, enfin, placages de marbre[2].

---

[1] Voir Lafon 1990, fig. 2.

[2] Cette étude concerne essentiellement le décor retrouvé *in situ* et doit être considérée comme une étude préliminaire. En effet, a été commencée cette année, avec l'accord de X. Lafon et de la Dott.ssa I. Caruso, responsable de la zone de Marina di S. Nicola, l'étude des enduits fragmentaires ramassés lors de la fouille. Les résultats de ce travail devront enrichir ces premières données et le tout sera associé à la publication des fouilles de la villa prévue par X. Lafon. Nous renvoyons à cette publication à venir pour une description détaillée et une couverture photographique de l'ensemble du décor.

Une première analyse des structures a permis de distinguer plusieurs phases d'interventions[3]. La période A, située au début du 1er s. ap. J.-C. sur la base des rares tessons de céramique trouvés en contexte, voit la construction du corps central de la villa. Ce n'est qu'en période B que sont édifiés le portique et la tour. Cette période, en l'absence de matériel céramique, est datée, à partir du mode de construction en *opus mixtum reticulatum,* entre la première moitié du 1er et le début du 2e s. Une phase d'importantes restructurations a lieu en période C, c'est-à-dire dans le courant du 2e s. On ouvre une porte entre les espaces 1 et 3 (Abb. 4); les pilastres de l'espace 11 sont redoublés et la décoration de cette pièce est alors refaite, ainsi que celle de l'espace 3 et la mosaïque de l'espace 6; le plan de travail de la cuisine 12 et le mur qui la sépare de la pièce 10 sont également repris. Enfin, l'abandon du portique et de la tour intervient, d'après le matériel céramique, dans le courant du 3e s. alors que le reste de la villa est encore occupé au 5e s.

Avant de passer à l'étude du décor, il nous faut préciser le plan de la tour. Le portique (espace 7) débouche dans une grande salle (espace 6; 8 x 8 m) qui donne elle-même, sur son côté ouest, dans une autre pièce aux dimensions similaires (espace 11; 7 x 8 m) ouvrant sur le jardin. De ces deux pièces, dont les dimensions sont plus importantes que les autres et qui devaient être des salles de séjour, on accède à l'escalier (espaces 1 et 1b), ainsi qu'à un groupe de petites salles, à destination utilitaire. La pièce 12 a pu être identifiée comme une cuisine, grâce à la présence d'un plan de travail. L'espace 5 comme l'espace 3 semblent être de simples zones de passage, des *transitus.* Les espaces 2 et 10 contiennent des latrines. La fonction des autres pièces reste encore à déterminer. Quant à l'étage (ou aux étages), nous n'en savons rien, mais la qualité de l'escalier suffit à en montrer l'importance.

La description du décor suivra le parcours qu'effectue le visiteur en entrant dans la tour depuis le portique.

L'espace 7 présente un pavement en *opus sectile* dont il ne reste que quelques fragments. Le décor mural est mal conservé: subsistent le négatif d'une plinthe de marbre et le bas de l'enduit peint, que les concrétions et le temps ont malheureusement rendu presque illisible. On distingue tant bien que mal une prédelle occupée par des scènes de chasse et des combats de gladiateurs. Ont également été retrouvés dans les décombres des fragments de stuc. Dans l'état actuel des choses, ils permettraient de restituer une frise en haut du mur 2005 – c'est-à-dire le pan de mur isolé qui sépare le portique de l'espace 6 (voir Abb. 4). Le décor du plafond quant à lui, a été retrouvé effondré en place. L'étude est en cours mais on peut déjà dire qu'il s'agit d'un semis d'étoiles à sept branches ponctué de quelques figures. Une plaque photographiée au moment de la fouille montre une figure féminine dansante, portant une faux et un panier rempli d'épis de blé (Abb. 1). Si l'on identifie cette figure à l'été, on peut émettre l'hypothèse que des représentations des saisons habitaient ce ciel étoilé.

L'espace 6 est pavé d'une mosaïque géométrique noire et blanche et conserve une bonne partie de son décor mural en place. Manquent le haut de la zone médiane et une éventuelle zone supérieure. Pour le reste, il s'agit, au-dessus d'une plinthe de marbre dont nous n'avons conservé que le négatif, d'un décor à panneaux colorés qui se déployait au moins sur deux niveaux (Abb. 2). Certains panneaux et compartiments sont ornés de motifs figurés (un lapin, une corbeille de fruits renversée, une figure humaine), d'autres de motifs ornementaux (éléments végétaux stylisés, tête de Gorgone). Les couleurs dominantes sont le rouge, le jaune, le bordeaux et diverses teintes de marron. En de nombreux endroits, la couleur a viré suite à l'exposition à une chaleur excessive.

Il ne reste pas grand-chose du décor de l'espace 11 et les peintures qui sont arrivées jusqu'à nous sont dans un piteux état de conservation. On peut malgré tout dire qu'il s'agit d'un décor proche de celui de la pièce 6 (à panneaux colorés, avec au moins zone inférieure et zone médiane), mais moins luxueux (la plinthe de marbre est remplacée par une plinthe peinte) et moins ambitieux (les rares figures que l'on observe au centre des panneaux et compartiments sont purement ornementales).

L'espace 5 est pavé d'une mosaïque géométrique noire et blanche. Son décor mural a été conservé jusqu'à mi-hauteur sur les trois principaux murs qui délimitent la pièce. Encore une fois, font défaut le haut de la zone médiane et une éventuelle zone supérieure. Le décor est plus sobre que celui des pièces précédentes: sur un fond blanc, des panneaux sont matérialisés par une série de bandes et filets rouges. En zone infé-

[3] Datations d'après Lafon 1990.

rieure, les compartiments sont ornés de motifs végétaux en vignette, de couleur rouge également. On ne sait ce qui occupait les panneaux en zone médiane.

L'espace 3 est la seule pièce qui offre un décor mural quasiment complet. Il s'agit d'un décor linéaire à fond blanc, très simple, qui se déploie sur les quatre murs de la pièce (Abb. 3). Il n'y a ici ni zone inférieure, ni zone supérieure, mais une simple juxtaposition de panneaux comprenant divers animaux en vignette (panthère, dauphin, oiseau), voire des motifs plus complexes (culot d'acanthe sur lequel sont posés deux oiseaux).

Il faut enfin mentionner les latrines 2 et 10 ainsi que la cuisine 12, revêtues d'un mortier uniforme, sans décor peint (excepté la cuisine qui possédait une plinthe peinte en rouge).

Des pièces 1, 1b, 4, et 9, nous ne savons rien pour l'instant.

L'analyse stylistique de cet ensemble décoratif (murs et sols) a permis de distinguer trois phases différentes.

Tout d'abord, le décor pariétal de l'espace 7, avec sa prédelle à scènes figurées, rappelle les décors architecturaux des 3e et 4e styles pompéiens[4]. Quant à la frise stuquée du mur 2005 et au plafond, ils se rattachent directement au 4e style[5].

Se détache ensuite un ensemble cohérent constitué des décors (mosaïques et enduits peints) des salles 5, 6 et 11. Ce groupe date vraisemblablement de l'époque sévérienne, ou, au plus tôt, de la fin de l'époque antonine. Il offre deux facettes différentes des styles picturaux de l'époque: un style à panneaux colorés riche en contrastes pour les grandes salles 6 et 11[6]; un style linéaire relativement travaillé mais beaucoup plus simple pour la salle de circulation, le *transitus* 5[7]. Cette division semble correspondre assez logiquement à une division espaces principaux/espaces secondaires.

On distingue enfin une troisième phase avec le décor linéaire qui couvre les murs de la salle 3 et le pan du mur 1004 de la salle 5. Nous nous situons ici vraisemblablement dans la première moitié du 3e s[8].

Ces distinctions stylistiques semblent correspondre aux différentes phases de construction et de restructuration détaillées ci-dessus et permettent de les préciser. La datation du décor de l'espace 7, qui est le plus ancien des décors conservés et qui ne semble pas avoir eu d'antécédents, permettrait de placer la construction du portique et de la tour (période B) plutôt dans la seconde moitié du 1er s. ap. J.-C. Il est également possible d'affiner la datation de la phase de restructurations (période C) mise en évidence par l'analyse des structures. En effet, les réfections des décors associés à ces travaux sont datables de la fin du 2e s. Enfin, l'étude stylistique du décor a permis de faire émerger une deuxième phase de réfections avant l'abandon définitif (décor de la pièce 3), qui interviendrait dans le courant du 3e s.

Replaçons à présent ces décors dans leur contexte architectural. En premier lieu, on observe une nette hiérarchisation des décors, selon des critères de complexité et de richesse, qui correspond manifestement à une hiérarchisation des espaces.

Un groupe de trois pièces se distingue particulièrement: les pièces 6, 7 et 11. Elles présentent toutes trois un décor plus riche et plus complexe que le reste de l'édifice mais on peut établir entre elles une hiérarchie. Le décor le plus prestigieux est sans conteste celui de l'espace 7 (marqué d'un A rouge sur la Abb. 4), avec son décor à prédelle, sa plinthe et son sol en *opus sectile*, sa corniche en marbre et ses éléments stuqués. Le cryptoportique devait constituer un cadre luxueux où le maître de maison pouvait se promener, seul ou avec

[4] Voir par exemple: *tablinum* 42 de la Maison des Dioscures (Irelli *et al.*1993, vol. II n. 190); *triclinium* 27 de la Maison de Méléagre (*Id.*, n. 187); paroi ouest d'une pièce indéterminée de la Maison de *M. Lucretius Fronto* (*id.*, n. 157).

[5] Pour le plafond avec semis d'étoiles, voir par exemple: couloir 62 de la villa S. Marco à Stabies (Barbet – Miniero 1999); voûte du laraire de l'*atrium* b de la Maison du *Triclinium* (Irelli *et al.* 1993, n. 153). Pour la frise stuquée, voir par exemple: Pompéi, maison I, 3, 25 (Irelli *et al.* 1993, n. 1); frises A et CG dans la villa San Marco à Stabies (Barbet – Miniero 1999); laraire de la Maison d'Hercule à Pompéi (PPM IV, 388 fig. 30 f.).

[6] L'organisation d'ensemble et les motifs ornementaux de ces deux décors trouvent des parallèles dans plusieurs décors d'époque sévérienne: les peintures de la *domus* sous la Piazza dei Cinquecento, notamment: pour les motifs ornementaux, la salle E8 et, pour l'organisation d'ensemble, la salle thermale E32 (Barbera – Paris 1996); plusieurs pièces de la Caupona del Pavone à Ostie, dont la petite pièce 9 et le *cubiculum* 10 (Falzone 2007); le *tablinum* de l'*Insula* di Bacco Fanciullo (*id.*).

[7] Parallèles possible avec: pièce E10 de la *domus* sous la Piazza dei Cinquecento (Barbera – Paris 1996); salle 6 de l'*Insula* degli Aurighi à Ostie (Voir Mols 1999).

[8] Voir par exemple: pièces 12 et 14 de la Caupona del Pavone à Ostie (Falzone 2007); décor de la pièce 7 de l'*Insula* dell'Aquila (*id.*).

ses *amici*, et déployer sa richesse. En guise de transition entre la promenade et la *diaeta*, se trouve l'espace 6 (B sur le plan) qui, bien que se trouvant dans le prolongement direct du portique, forme une pièce à part grâce aux pilastres qui le séparent de l'espace 7 et grâce à son décor différent (mur et pavement). Décor manifestement moins luxueux (du sol en *opus sectile*, on passe à une simple mosaïque et les frises stuquées disparaissent), mais où le maître de maison a donné libre cours à l'expression des tendances picturales de son temps, en bannissant quasiment toute perspective et toute présence d'éléments architectoniques. Enfin, en troisième position, arrive la salle 11 dont le décor est proche de l'espace 6, mais moins riche et moins ambitieux, comme on l'a vu précédemment (C sur le plan).

Viennent ensuite les espaces de transition ou de circulation comme les espaces 3 et 5. Tous deux présentent un décor linéaire à fond blanc qui déploie des modules répétés tout le long de la paroi. Il s'agit de réalisations moins coûteuses, mais également de décors plus sobres et plus lumineux qui s'accommodent bien à des espaces de passage, éclairés seulement par la lumière provenant des autres pièces (D sur le plan).

Enfin, au bas de l'échelle, se trouvent les espaces utilitaires (les latrines 2 et 10 et la cuisine 12) revêtus d'un mortier décoré au mieux d'une plinthe rouge (E sur le plan).

Soulignons également combien, à Marina di S. Nicola, le caractère plus ou moins «traditionnel» d'un décor est lié à sa richesse.

Ainsi, l'espace 7, qui est de loin le plus luxueux, a conservé tout au long de l'existence du portique un décor assimilable au 4e style pompéien, tandis qu'à l'opposé, les pièces 3 et 5, pièces secondaires dépourvues de toute richesse, possèdent un décor très libre et novateur, tout à fait au goût de leur temps (abandon de la tripartition de la paroi, choix du déséquilibre, non respect de la symétrie, traits de pinceau rapides et efficaces). Entre les deux, les espaces 6 et 11, moins luxueux que le 7 (plus de traces d'éléments stuqués ni de corniche de marbre), font la part belle aux aspirations picturales de leur époque tout en conservant un schéma classique (division au moins bipartite de la paroi, zone médiane correspondant à la zone inférieure, rappels d'éléments architectoniques comme les colonnes). Il semble donc que le caractère plus ou moins «conservateur» d'un décor soit, à côté de la présence de matériaux coûteux, un important marqueur hiérarchique dans la construction de l'espace domestique.

Remarquons enfin que ce glissement, à la fois au niveau du style et de la richesse, correspond très exactement à un changement progressif qui s'opère au fur et à mesure que l'on pénètre à l'intérieur de la tour. Comme le montre le plan (Abb. 4), plus on entre dans l'intimité des appartements, plus le décor devient sobre et novateur. Tout se passe donc comme si l'ostentation liée à la présence du marbre et de décors prestigieux était moins liée au goût personnel du *dominus*, qu'aux exigences de la représentation sociale. A cet égard, il est regrettable que nous ne possédions aucune information sur le décor de(s) étage(s) supérieur(s). Espérons que l'étude des fragments pourra apporter quelques éléments de réponse.

En conclusion, on observe une grande cohérence dans la façon dont a été conçu le décor de la tour et du portique tout au long de ses diverses restructurations. Malgré les changements, l'ensemble continue à former un tout chargé d'une forte signification sociale. Le décor structure véritablement l'espace, assurant une transition progressive entre la riche promenade et l'intimité des appartements.

Il apparaît dès lors que la standardisation et la relative simplification d'un certain nombre d'éléments, que l'on ne peut que constater à partir du 2e s. ap. J.-C., ne font pas obstacle à la mise en place de programmes décoratifs porteurs de sens. Chaque intérieur continue d'être un espace unique, structuré selon des priorités qui devaient varier d'un commanditaire à l'autre.

Bibliographie

Barbera – Paris 1996 M. Barbera – R. Paris (éd.), Antiche Stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini (Rome 1996).

Barbet – Miniero 1999 A. Barbet – P. Miniero (éd.), La Villa San Marco à Stabies (Naples 1999).

Falzone 2007 S. Falzone, Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi (Rome 2007).

Irelli *et al.*1993 G. C. Irelli – M. Aoyagi – S. De Caro – U. Pappalardo (éd.), La Peinture de Pompéi (Paris 1993).

Lafon 1990 X. Lafon, Marina di S. Nicola. Il complesso archeologico, con l'introduzione ed uno studio di Ida Caruso, Bollettino di Archeologia del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, juin–juillet 1990, 15–29.

Lafon 2001 X. Lafon, Villa Maritima. Recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine (III^e s. av. J.-C./III^e s. ap. J.-C.), BEFAR 307 (Rome 2001).

Mols 1999 S. Mols, Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula III x, MededRom 58, 1999, 247–386.

PPM IV Pompei. Pitture e mosaici. IV. Regio VI, parte prima, I. Baldassare (coord.), (Rome 1993).

Abbildungen

Abb. 1: Pièce 7, plafond (cliché X. Lafon – École Française de Rome)
Abb. 2: Pièce 6, mur nord (cliché X. Lafon – École Française de Rome)
Abb. 3: Pièce 3, mur sud (cliché X. Lafon – École Française de Rome)
Abb. 4: Plan de la tour (DAO: M. Carrive, sur un plan tiré de Lafon 1990)

Mathilde Carrive
3 rue des Epinaux
F – 13100 Aix-en-Provence

Dorothée Neyme

Peintures murales funéraires d'époque sévérienne à Cumes (Italie du sud)

(Taf. CLXXV, Abb. 1–4)

Abstract

Nel 2008, l'*équipe* del Centro Jean Bérard ha portato alla luce un mausoleo a cella decorato all'interno da intonaci dipinti, posto lungo il margine della *via Domitiana* che attraversa la necropoli settentrionale della città. Questo monumento presenta un'architettura e un'organizzazione interna simile al mausoleo A41, indagato nel 2006. La decorazione floreale, che si sviluppa sulle pareti interne e negli *arcosolia* della camera funeraria, trova confronti con le pitture parietali degli edifici della necropoli romana di Porto all'*Isola Sacra* a Ostia. La tipologia architettonica e l'organizzazione interna del mausoleo si avvicinano a quelle dei monumenti a forma "di tempio" della necropoli di Ostia. Nessun elemento ci permette di identificare i destinatari di questi due mausolei cumani databili all'inizio del III terzo secolo, comunque la loro localizzazione nella necropoli, la loro architettura e la presenza di intonaci dipinti, ci indicano che erano destinati a "l'élite" cumana. L'architettura e la decorazione di A62 riflettono, in Campania, l'influenza dei monumenti funerari elaborati a Roma.

Actualités des recherches

Les recherches sur le site de Cumes sont conduites par plusieurs équipes dans le cadre d'un projet global piloté par la Surintendance archéologique de Naples et de Pompéi. Le Centre Jean Bérard[1], travaille sur les nécropoles et les sanctuaires des abords de la cité. La nécropole située au nord de la ville, couvre une période d'activité qui s'étend du IX^{e} siècle avant notre ère au VI^{e} siècle après. Près de 70 monuments funéraires d'époque romaine impériale ont été répertoriés. Parmi eux, l'édifice A62, fouillé en 2008, grâce à un financement du Ministère des Affaires Etrangères et Européennes.

Le monument funéraire A62

Le monument funéraire A62[2] (Abb. 1) est situé à 200 mètres à l'est de la porte Médiane. Par cette porte passait la voie Domitienne construite en 95 de notre ère pour relier Pouzzoles à Rome.

L'édifice ouvre sur le côté sud de cet axe (Abb. 2). Il est à peu près rectangulaire (5 m x 6 m). Les murs, conservés sur une hauteur maximum de 0,90 m, sont bâtis en *opus vittatum* et des traces d'enduit indiquent que l'édifice était recouvert extérieurement d'un revêtement rouge, au moins en partie basse.

L'entrée du bâtiment, marquée par un seuil en marbre (1,30 m x 0,24 m), se situe au milieu de la façade nord. Les murs internes sont recouverts d'un enduit blanc de 2 cm d'épaisseur. Le sol originel, conservé par endroit, est constitué d'une couche de mortier de chaux. L'intérieur comporte cinq *arcosolia* décorés. Les murs les plus longs, est et ouest, abritent chacun deux *arcosolia* (NC 62007, 62008, 62010, 62011) de dimensions identiques (1,92 m x 0,50 m), les niches étant tronquées, leurs hauteurs ne sont pas connues. Dans le mur du fond, au sud, un *arcosolium* de plus grande dimension (2,10 m x 0,85 m x 0,74 m h) présente une

[1] USR 3133, CNRS-EFR. Les fouilles sont conduites sous la direction de J.-P. Brun et de P. Muniz depuis 2001.

[2] Fouillé sous la responsabilité de N. Meluziis avec L. Basile et I. Turco. Étude céramique: L. Cavassa et D. Neyme. Étude enduits peints: D. Neyme.

voûte intacte faite en moellons de tuf jaune de forme parallélépipédique, avec une clef de voûte en brique (Abb. 3). Cette niche, plus large que les autres, abritait deux corps. On observe à la base des niches décorées, une entaille horizontale, large de 11 cm et profonde d'une dizaine de centimètres, qui correspond à l'emplacement des plaques de couverture des sépultures. Sous l'entaille de la niche sud, se trouvent deux encoches de chaque côté, plus ou moins carrées, elles correspondent sans doute à l'emplacement de deux poutres qui soutenaient le poids important d'une plaque de marbre recouvrant la sépulture double.

La façade principale du monument funéraire est conservée au maximum sur quatre assises en *opus vittatum*. Contrairement au tombeau A41[3], elle ne présente ni moulures, ni lésènes et n'est pas revêtue d'un parement de briques[4]. Les similitudes qu'elle présente avec certains monuments de la nécropole de l'*Isola Sacra* à Ostie, dans l'architecture mais aussi dans l'agencement intérieur et les peintures murales, laissent supposer que ce tombeau présentait une élévation plus ou moins similaire à celles des monuments d'Ostie en forme de temple.

La chronologie

Le monument funéraire A62 a connu plusieurs phases d'occupation. Il est construit sur un édifice funéraire plus ancien dont il subsiste un mur en *opus reticulatum* conservé sur quatre assises. En dessous et au-dessus de cet édifice plus ancien se trouvent deux autres niveaux de sols, tous antérieurs à la construction de la voie Domitienne mais le matériel trouvé dans le remblai résiduel ne permet pas de resserrer la chronologie. En revanche les comparaisons architecturales et stylistiques semblent situer la construction de A62 entre la fin du IIe et le début du IIIe siècle.

Dans le courant du IIIe siècle, l'utilisation de la nécropole nord de Cumes se ralentit et les nouvelles constructions funéraires ne sont plus que des modestes tombes à inhumation, pour la plupart en bâtière, qui viennent s'insérer à l'intérieur ou contre les monuments existants. Dans le monument A62, quatre tombes à inhumation sont alors creusées dans le sol. Trois de ces tombes ont été fouillées mais toutes présentaient un état de conservation extrêmement dégradé. Plus tard, six autres sépultures en caisson de pierres viennent occuper l'espace, deux au milieu de la chambre et quatre s'appuyant sur les *arcosolia*, bloquant ainsi leur accès.

Comme le monument funéraire A41, le monument A62 est abandonné dans le courant du IVe siècle. Dès lors les matériaux qui le constituent sont réutilisés. Puis, à l'époque byzantine, la nécropole est réduite à une zone marécageuse et tombe dans l'oubli jusqu'à l'époque moderne.

La décoration intérieure

Description

Des peintures murales recouvrent l'ensemble des parois intérieures du monument. L'intérieur des niches est orné de fleurs et de guirlandes tandis que les piliers de séparation et le mur nord présentent des tiges fleuries. Tous les motifs sont appliqués sur un fond blanc. Les décors situés dans les lunettes des niches latérales sont élaborés sur le même modèle, mais seule la niche du mur sud donne la scène dans son intégralité. Le décor consiste en une jonchée de fleurs rouges, probablement des roses, aux longues tiges munies de feuilles vertes, couronnées de fleurs ouvertes et de fleurs en boutons, le tout ponctué de pétales épars. Les pétales sont composés de plusieurs tonalités de rouge donnant du relief aux fleurs. Les tiges présentent également différentes nuances de vert et les pistils sont représentés par une touche de jaune. Une guirlande en feston de fleurs rouges est disposée à l'horizontale au dessus de la jonchée et deux autres, obliques, sont accrochées sur les côtés par des rubans végétaux soit vert, soit rouge orangé. Le bas des guirlandes est souligné d'un trait rouge foncé. Les limites intérieures et extérieures de la voûte sont rehaussées par une ligne de contour

[3] Brun *et al.* 2010.
[4] Voir l'hypothèse de la restitution de la façade proposée pour A41 par S. Girardot dans Brun *et al.* 2010, 503.

rouge. Sur les côtés latéraux des intrados se trouvent des boutons de fleurs jaunes stylisés accompagnés de quelques feuilles vertes épaisses.

Les parois du mur nord ainsi que les piliers présentent un décor floral différent (Abb. 4). Il s'agit de tiges fleuries présentées en éventail. Des touches rapides de pigments rouge, jaune et bleu couronnent ces grandes tiges vertes qui s'élèvent à partir du sol. Ce motif, plus ou moins bien conservé selon les endroits, produit un effet de jardin à l'intérieur du monument.

L'enduit de A62 est de qualité moyenne, la facture des peintures est négligée, toutefois, les effets picturaux produits par la superposition de couleurs dénotent un savoir faire certain.

Interprétation

Le décor floral de A62 semble évoquer l'éternel printemps des Champs Elysées, un lieu accessible seulement aux âmes vertueuses qui pouvaient jouir de la quiétude de la vie après la mort[5]. Les jonchées de fleurs rouges et les tiges fleuries illustrent cet endroit emplie de sérénité où la nature est luxuriante si l'on en croit les descriptions emphatiques des poètes[6]. Elles pourraient aussi évoquer les offrandes de fleurs faites périodiquement par les Romains en l'honneur de leurs morts lors d'un rite annuel appelé "fête des roses", destiné à célébrer l'éternel recommencement de la vie[7].

Les parallèles stylistiques les plus proches pour les enduits peints du tombeau 62 sont ceux des tombes de la nécropole de l'*Isola Sacra*, en particulier la tombe 77, datée du milieu du II^e^ siecle de notre ère, où au fond de deux petites niches carrées, on peut voir les mêmes fleurs rouges cordiformes jetées en jonchées[8]. D'une manière générale, les thèmes floraux sont amplement diffusés dans l'art funéraire romain et perdurent dans les premiers décorations des cimetières chrétiens[9].

Conclusion

L'étude du monument funéraire A62 apporte une nouvelle documentation sur les pratiques, l'architecture et la peinture funéraire de l'époque sévérienne, sujet encore peu étudié faute de documentation. L'identité des habitants du tombeau reste malheureusement inconnue[10], mais la qualité de la construction, sa position par rapport à la voie Domitienne et les décorations d'enduits peints permettent de supposer que les destinataires du tombeau faisaient partie de l'élite de la cité. On peut imaginer que l'édifice était en forme de temple à l'image de ceux de la nécropole d'Ostie, typologie attestée à Cumes par la tombe à chambre A41 (doc. 12). L'architecture intérieure est adaptée au rite de l'inhumation qui domine à cette période. Certes, l'état de conservation de l'élévation ne permet pas de savoir comment étaient agencés les registres supérieurs mais en observant des exemplaires de tombeaux de la même période provenant des régions campaniennes et romaines[11], on peut émettre deux hypothèses. La première est celle d'une autre rangée d'*arcosolia* au registre supérieur, comme cela a été proposé pour A41. La deuxième, illustrerait l'association de l'inhumation et de la crémation avec une rangée de niches abritant des urnes cinéraires au-dessus des *arcosolia*.

[5] Cumont 1942, 52. 315. 371.

[6] Hom., Od. 4, 563–568; Verg., Aen., 6, 628–678, pour citer les descriptions les plus célèbres.

[7] Fiocchi Nicolai 1982, 22.

[8] Baldassarre 1996, 87 f. fig. 35.

[9] Voir, par exemple, les décors des *arcosolia* des catacombes de San Gennaro à Naples.

[10] Aucune inscription funéraire n'a été retrouvée: d'une façon générale les inscriptions sur marbre ont été récupérées durant l'Antiquité tardive pour produire de la chaux. Les fonds des quatre tombes fouillées faisant partie du monument d'époque sévérienne, sont situés à environ 1,50 m en dessous du niveau de sol sous le niveau de la nappe phréatique. Ils ne présentaient qu'une couche de sable, sans ossement, ni matériel. Il est possible que ces sépultures aient été pillées dans l'antiquité.

[11] Hesberg 1994.

Bibliographie

Brun – Munzi 2009 J.-P. Brun – P. Munzi, La Necropoli monumentale in età romana a nord della città di Cuma, in: Cuma. Atti del quarantottesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 27 settembre–1 ottobre 2008 (Taranto 2009) 635–717.

Brun *et al.* 2010 J.-P. Brun – P. Munzi – S. Girardot, La Decorazione pittorica di un mausoleo di età severiana nella necropoli settentrionale di Cuma, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X congresso internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 499–510.

Cumont 1942 F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire romain (Paris 1942).

Fiocchi Nicolai 1982 V. Fiocchi Nicolai, L'Ipogeo detto di "Scarpone" presso la porta S. Pancrazio, RACr 58, 1–2, 1982, 7–28.

Hesberg 1994 H. von Hesberg, Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura (Milano 1994).

Abbildungen

Abb. 1: Cumes. Photographie aérienne du monument A62 (Cliché J.-P. Brun, CNRS-CJB)
Abb. 2: Cumes. Vue des fouilles avec la voie Domitienne au nord (Cliché J.-P. Brun, CNRS-CJB)
Abb. 3: Cumes. *Arcosolium* sud (NC 62009) du monument funéraire A62 (Cliché J.-P. Brun, CNRS-CJB)
Abb. 4: Cumes. Détails du décor d'un pilier du monument funéraire A62 (Cliché J.-P. Brun, CNRS-CJB)

Dorothée Neyme
Doctorante à l'université de Provence (Aix-Marseille I) en cotutelle avec l'università degli Studi "L'Orientale" di Napoli.

Stella Falzone – Massimo Vitti – Lucrezia Ungaro

Gli affreschi delle *tabernae* del piano terra del Grande Emiciclo dei Mercati di Traiano

(Taf. CLXXVI, Abb. 1–4)

Abstract

The Great Hemicycle in the Trajan's Market complex is an area with eleven rooms (conventionally called *tabernae*, but which rather seemed to be administrative premises), with a painted decoration on a white background. The decoration shows a pattern of superimposed registers with slender wall architecture and vegetal motifs; the vaults are characterized by a concentric geometric pattern. The paintings, which appear to be contemporaneous with the geometric mosaic floors, belong to the same decorative phase as the *tabernae*. The epigraphic sources make it possible to date them to the Severan period.

Il complesso monumentale dei Mercati di Traiano[1] come appare oggi, è l'esito dei massicci interventi di demolizione e ricostruzione eseguiti tra il 1926 e il 1934 che hanno quasi del tutto eliminato le strutture e gli edifici che si erano sovrapposti alla costruzione romana[2]. L'unico settore che non ha subito profonde trasformazioni è il Grande Emiciclo perché venne in parte interrato a partire dal X secolo[3] (Abb. 1). Escludendo il settore settentrionale, già scavato agli inizi del XIX secolo e restaurato dal G. Valadier[4], il Grande Emiciclo venne portato alla luce nella sua totalità soltanto negli anni Trenta del secolo scorso contemporaneamente al portico del Foro di Traiano. In quell'occasione si scoprirono undici ambienti, denominati convenzionalmente *tabernae*, che proprio per la loro diversa sorte rispetto al resto del complesso traianeo avevano conservato sia le pavimentazioni musive geometriche sia gli affreschi parietali (Abb. 1, A). Gli affreschi sono stati restaurati tra il 2003 e il 2004, anno dal quale si è attivato un programma di manutenzione e monitoraggio che viene eseguito con cadenza semestrale[5]. I vani di circa 3 x 2 m sono disposti a semicerchio lungo una strada basolata che divide il portico del Foro di Traiano dal Grande Emiciclo (Abb. 1). Si trattava di una strada pedonale alla quale non avevano accesso i carri in quanto sul basolato sono assenti segni di usura per il passaggio di carri e alle due estremità vi erano scalinate, di cui è nota quella di Campo Carleo sul lato meridionale. Gli ambienti presentano tutti le stesse caratteristiche con ampio portale in travertino (circa 3 x 2,80 m) sulle cui soglie e architravi si conservano gli incassi del doppio sistema di chiusura: uno a pannelli mobili, l'altro con porta ad una anta. G. Boni è stato il primo a proporre una ricostruzione grafica della facciata delle *tabernae*, ipotesi ripresa nel 1934 con la ricostruzione completa di una *taberna* con finestrella al di sopra dell'architrave[6] (Abb. 1, B n. 0.6.).

---

[1] L'identificazione con un mercato è da respingere anche se di recente (Coarelli 2008, 147–150), essa è stata riproposta. Per primo Bianchini 1992 aveva escluso tale funzione, ipotesi ripresa più di recente in Ungaro 2001, 76; Meneghini 2009, 188–190.

[2] Ungaro 1995; Ungaro 2003; Betti 2007.

[3] Meneghini – Santangeli Valenzani 2004, 72–75.

[4] Boni 1907, 415; Ungaro 1993, 183.

[5] I restauri sono stati eseguiti dalla società Zétema coordinati dalla dott.ssa S. Marchi; gli affreschi non sono stati studiati finora in modo sistematico ma sono apparse solo breve notizie: Ungaro 1993, 191; Vitti 2007, 84–91; Meneghini 2009, 178 f.

[6] Boni 1907, 423 fig. 47, poi ripreso in Lancaster 2000, 768–771. I resti conservati rendono plausibile questa ricostruzione, mentre l'esistenza di una finestrella è meno sicura; da escludere invece la presenza di un soppalco come supposto anche da ultimo (Meneghini 2009, 178) in quanto i fori non sono presenti in tutte le *tabernae* e, dove vi sono, essi sembrano essere successivi all'epoca romana; inoltre l'impianto decorativo pittorico (ben visibile, come si vedrà, nella *taberna* 0.11) lascia presupporre che l'ambiente fosse libero da suddivisioni interne.

La funzione di questi vani non è chiara; sicuramente possiamo escludere un loro utilizzo come negozi-magazzini in virtù della loro decorazione, delle loro limitate dimensioni ma soprattutto per il loro posizionamento a ridosso del Foro di Traiano[7]. Tenuto conto di questi elementi, al momento l'interpretazione più plausibile sembra essere quella di piccoli uffici connessi con le attività che si svolgevano nell'adiacente foro e nelle due grandi aule alle due estremità del Grande Emiciclo[8]. Già il G. Lugli, sulla base delle fonti che ricordavano nel Foro di Traiano la presenza delle *stationes* degli *Arcarii Cesariani*, vale a dire dei cassieri imperiali, aveva suggerito che questi ambienti potessero essere la sede di questa corporazione[9].

Le c.d. *tabernae* conservano parte della decorazione pavimentale a mosaico geometrico bianco e nero (su cui si tornerà più avanti) e della decorazione pittorica parietale a fondo bianco: quest'ultima si presenta alquanto omogenea per caratteristiche tecniche e stilistiche, anche se la scarsa conservazione delle superfici non consente una ricostruzione completa dello schema impiegato in tutti gli ambienti. Dall'osservazione delle porzioni superstiti di tali affreschi è tuttavia possibile supporre che si tratti di una fase decorativa unitaria: essa risulta posteriore ad un più antico rivestimento di intonaco, di cui si conserva parzialmente la superficie scalpellata per farvi aderire la decorazione più recente, come è possibile riscontrare ad esempio negli ambienti 04, 08 e 09 (Abb. 1, B).

Lo schema pittorico ricostruibile nelle due pareti laterali ed in quella di fondo delle *tabernae* è costituito da un bassissimo zoccolo segnato da una fascia rossa (in alcuni casi coincidente con il limite inferiore delle pareti stesse), da una zona mediana articolata in un doppio registro, e, trattandosi di ambienti con volta a botte impostata sui lati brevi, con una terminazione a lunetta nella parete di fondo (Abb. 2). Tutti i settori descritti sono delimitati da fasce rosse all'interno di ogni parete, e fasce del medesimo colore bordano anche la decorazione della volta realizzata sempre a fondo bianco. In tal modo la decorazione appare unitaria su tutte le superfici parietali, e le fasce rosse di delimitazione creano l'effetto di una scomposizione geometrica generale, in cui snelli elementi architettonici si stagliano sul fondo piatto bianco. In tale ottica, l'esecuzione di fori per alloggiare travi, al fine di ricavare mezzanini (in particolare negli ambienti 04–07, 09–011: Abb. 1, B), sembra da porsi in un'epoca successiva rispetto alla realizzazione gli affreschi descritti.

In generale, le porzioni di intonaco maggiormente conservate appartengono alla zona mediana delle pareti (Abb. 2–3). All'interno di questa, i due registri sovrapposti presentano architetture molto schematiche realizzate con fasce rosse (edicole o lesene), talora con campiture interne gialle e verdi, che separano pannelli in bianco decorati con sottili ghirlande in rosso, verde, giallo e più raramente azzurro. I due registri sono divisi dalla fascia rossa descritta bordata di giallo: tale elemento, oltre alla funzione di scandire la decorazione, serve a coprire il punto di giunzione tra le diverse fasi di esecuzione dell'affresco. Il registro decorativo superiore è generalmente caratterizzato da architetture schematiche simili a quelle del registro inferiore ma non in asse con queste. Anche nelle lunette sono dipinte leggere architetture in rosso, mentre nella volta si riconosce uno schema geometrico (Abb. 4): esso è imperniato su un motivo centrale (rombo iscritto in un cerchio), a sua volta posto all'interno di un quadrato, a cui si collegano rettangoli, eseguito con fasce rosse e gialle.

Lo schema descritto si ripropone con piccole differenze interne in tutti gli ambienti in questione: piccole varianti infatti riguardano prevalentemente la forma degli elementi architettonici e il tipo di ghirlanda, poiché la scarsa conservazione delle superfici dell'affresco non consente di stabilire se vi fossero gli stessi motivi decorativi accessori, limitatamente conservati in qualche *taberna*. Riguardo agli elementi architettonici che scandiscono il registro inferiore della zona mediana, si nota come generalmente nelle pareti lunghe degli ambienti essi risultino più stretti, assomigliando a due lesene (spesso campite internamente di verde o di giallo) che separano tre pannelli a fondo bianco (Abb. 3); al contrario, nelle pareti brevi l'elemento centrale appare assimilabile più spesso ad un'edicola, con partizioni interne ottenute in rosso, verde e giallo, la quale separa due pannelli a fondo bianco. Le edicole e i pannelli possono avere una terminazione superiore sia ret-

[7] I più recenti studi sui fori di Augusto e di Traiano hanno dimostrato che questi complessi erano dei grandi centri per l'amministrazione della giustizia e per le attività amministrative: da ultimo Carnabuci 2010, 110–126 ove la precedente bibliografia.

[8] Vitti 2003. Interessante è il parallelo, anche se in un diverso contesto monumentale, degli uffici dei *navicularii* presso il Piazzale delle Corporazioni ad Ostia: Pavolini 2006, 70–73.

[9] Iuv., 10, 23–25 *Arcarii cesariani qui in foro Traiano habet stationes*; Bianchini 1992, 147. 163. Sulla possibilità che si trattasse dei cassieri dell'ordine senatorio vd. Lugli 1952–1965, 6.16, 45.

tilinea che arcuata, ma l'effetto finale appare bidimensionale, mancando elementi che suggeriscano uno sfondamento della parete.

Riguardo al registro superiore della zona mediana delle pareti, strette lesene (talora forse ridotte a semplici fasce: vedi *tabernae* 05 e 0.10) separano i pannelli bianchi delle pareti lunghe; in altri casi tuttavia, in particolare nelle pareti brevi (ad esempio nella *taberna* 0.11: Abb. 2), sono presenti edicole analoghe a quelle del registro inferiore. Riguardo alle lunette, la limitata conservazione delle superfici consente di riconoscere la presenza, come si è accennato, di leggere architetture del tutto analoghe a quelle finora descritte, di forma rettangolare.

Tornando alle volte (variamente conservate nelle *tabernae* 0.3, 0.6, 0.10, 0.11: Abb. 2, 4), lo schema centralizzato, imperniato su un rombo in rosso all'interno di un cerchio rosso a sua volta inscritto in un quadrato giallo, mostra due vertici del rombo collegati mediante fasce a due rettangoli rossi posti a due estremità dello schema stesso, consentendo così di riempire due settori della decorazione della volta in collegamento con la decorazione delle pareti brevi, e assimilabili a quella delle lunette. Tracce di motivi decorativi sono ancora leggibili all'interno di tali rettangoli nell'ambiente 0.11 (ghirlande, elementi vegetali?).

Le ghirlande conservate in tutti gli ambienti sono raggruppabili in due tipi principali: ghirlande con andamento circolare (poste generalmente alle estremità superiori dei pannelli bianchi) e ghirlande rettilinee (presenti o nelle zone superiori dei pannelli o in altre posizioni all'interno di essi). E' possibile notare un'alternanza nell'uso di tali ghirlande per creare un ritmo interno alla decorazione: ad esempio nella *taberna* 0.10 (Abb. 3), dove esse appaiono più riconoscibili, nella parete lunga di fondo il pannello centrale presenta superiormente la ghirlanda arcuata mentre i pannelli laterali quella rettilinea; altre ghirlande con andamento curvilineo sono infine leggibili negli stessi pannelli ma in basso. Peraltro le ghirlande di questo ambiente si distinguono per una particolare finezza, come mostra anche la presenza di incisioni preparatorie: le ghirlande curvilinee presentano fiori con corolla centrale in giallo e rosso mentre le ghirlande rettilinee fiori rossi che nascono da girali nel medesimo colore, posti agli angoli dei pannelli. Da segnalare che, nello stesso ambiente, appare scarsamente leggibile un elemento decorativo posto tra i due registri della zona mediana, di difficile interpretazione, che sembra poggiare sulla fascia di delimitazione degli stessi (Abb. 3).

Nonostante la resa accurata di alcuni elementi decorativi conservati (in particolare le ghirlande), lo schema decorativo attestato in tutti gli ambienti denota un'esecuzione piuttosto rapida e si notano frequenti asimmetrie. Quanto alla cronologia delle pitture su base stilistica, i confronti istituibili con analoghi sistemi impiegati a Roma e ad Ostia prevalentemente in ambito domestico fanno propendere per una datazione compresa tra gli ultimi decenni del II sec. e gli inizi del III sec. d.C., epoca nella quale si assiste ad un processo di linearizzazione e semplificazione degli schemi parietali[10]. Per quanto riguarda Ostia, ad esempio, ci si riferisce a schemi su fondo bianco ugualmente caratterizzati da architetture bidimensionali in rosso e giallo, che alternano pannelli separati da architetture su fondo bianco e pannelli con ghirlande tese e rari motivi centrali: si ricordino a tale proposito il Caseggiato del Temistocle[11] e il Caseggiato del Sole[12]. A Roma, ad esempio, ambienti di età severiana sul Palatino mostrano schemi a riquadri piatti, caratterizzati dalla presenza di ghirlande e motivi vegetali disposti simmetricamente[13]. Un confronto con schemi geometrici "lineari" nelle volte può essere fornito anche dagli scarsi resti delle decorazioni delle volte a crociera del corridoio 19 dell'*Insula* di Diana[14] ad Ostia, oppure, in ambito urbano, dalla volta dell'ambiente occidentale al di sotto dell'abside della Basilica di S. Giovanni in Laterano[15], dalla seconda fase decorativa del criptoportico di una *domus* della *Velia*[16].

[10] A questa epoca si fanno risalire i primi esempi del c.d. "stile lineare", in cui le partizioni geometriche ottenute con bande colorate si sostituiscono ad elementi decorativi con funzione architettonica, in molti casi già fortemente stilizzati: vedi Mielsch 2001, 112–118; Falzone 2004, 185–187.; Falzone 2007, 124–129. Peraltro, già nella prima età antonina sono attestate stanze interamente a fondo bianco, le cui decorazioni parietali sono organizzate in più registri con esili architetture, mentre le volte sono caratterizzate da schemi concentrici: si veda ad esempio l'*Insula* delle Volte Dipinte ad Ostia: Falzone 2007, 86–90 con bibliografia precedente.

[11] Falzone 2004, 155–165.

[12] Falzone 2004, 143–153.

[13] Hostetter *et al.* 1994, 140 fig. 25.

[14] Falzone 2004, 35–37.

[15] De Bruyne 1968, 88–92, fig. 5–7.

[16] Pisani Sartorio 1983, 160–162.

La datazione della fase costruttiva degli ambienti agli inizi del II sec. d.C., contestualmente al resto della fabbrica traianea, è palese[17]. Per quanto riguarda invece i restauri dell'apparato decorativo la situazione è, come si è accennato, più articolata. Infatti mentre per la decorazione parietale è evidente che vennero eseguite due stesure di affreschi, per i pavimenti si riteneva che fossero tutti coevi alla fabbrica traianea. Gli ultimi studi però hanno appurato che nella *taberna* 0.7 (Abb. 1, B) vi era, al di sotto dell'attuale piano musivo, un precedente mosaico geometrico di età traianea. Inoltre, le caratteristiche tecniche e i motivi decorativi impiegati in tutte le stesure pavimentali (quadrati, rombi, rettangoli, losanghe in diverse combinazioni) sono riconducibili alla fine del II – inizi del III d.C.[18]. Tali interventi vanno quindi ricondotti probabilmente ad un restauro eseguito in età severiana che è attestato da circoscritti rifacimenti murari in altre parti del complesso[19], ma soprattutto da un'iscrizione rinvenuta nei Mercati di Traiano in cui si ricorda un intervento di restauro del complesso eseguito in età severiana dal *procurator Fori Traiani* Orazio Rogato[20]. Gli ambienti rimasero in uso a lungo, come attestano i numerosi graffiti individuati sulle pareti con numerali, scritte in greco e in latino e con la raffigurazione di figure umane e di forme geometriche[21].

Bibliographie

Betti 2007 — F. Betti, Foro e Mercati di Traiano, in: R. Leone – A. Margiotta (a cura di), Fori Imperiali. Demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940 (Roma 2007) 162–419.

Bianchi 2003 — E. Bianchi, I laterizi bollati conservati nei depositi dei Mercati di Traiano, BCom 104, 2003, 83–126.

Bianchini 1992 — M. Bianchini, Quirinale. Mercati Traianei. La destinazione d'uso, BA 16, 1992, 145–163.

Bianchini 2003 — M. Bianchini, Indagini nel tratto sud-est della via Biberatica. Modalità e cronologia della costruzione del settore meridionale dei Mercati di Traiano, BCom 104, 2003, 235–268.

Boni 1907 — G. Boni, Esplorazione del Forum Ulpium, NSc 6, 1907, 361–427.

Carnabuci 2010 — E. Carnabuci, Forma e funzione del Foro di Augusto, in: R. Meneghini – R. Santangeli Valenzani (a cura di), Scavi dei Fori Imperiali. Il Foro di Augusto, l'area centrale (Roma 2010) 103–139.

Coarelli 2008 — F. Coarelli, Roma (Bari 2008).

De Bruyne 1968 — L. De Bruyne, L'importanza degli scavi lateranensi per la cronologia delle prime pitture catacombali, RACr 44, 1968, 81–113.

Falzone 2004 — S. Falzone, Le pitture delle Insulae, Scavi di Ostia XIV (Roma 2004).

Falzone 2007 — S. Falzone, Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi (Roma 2007).

Hostetter *et al.* 1994 — E. Hostetter – T. N. Howe – J. R. Brandt, A late-Roman domus with apsidal hall on the northeast slope of the Palatine. 1989–1991 seasons, in: L. La Follette – C. Pavolini – M. A. Tomei – E. Hostetter – L. F. Ball, Roman papers. The baths of Trajan Decius, Iside e Serapide nel palazzo, a late domus on the Palatine, and Nero's golden house, JRA Suppl. 11, 1994, 140–145.

Lancaster 2000 — L. Lancaster, Building Trajan's Markets 2. The Construction Process, AJA 104, 4, 2000, 755–785.

Lugli 1952–1965 — G. Lugli et alii, Fontes ad topographiam veteris urbis Romae pertinentes, 1–8 (Roma 1952–1965).

Meneghini 2009 — R. Meneghini, I Fori Imperiali e i Mercati di Traiano (Roma 2009).

Meneghini – Santangeli Valenzani 2004 — R. Meneghini – R. Santangeli Valenzani, Roma nell'altomedioevo. Topografia e urbanistica della città dal V al X secolo (Roma 2004).

Mielsch 2001 — H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Pani 1995 — G. Pani, Gerontius V(ir) S(pectabilis). Horatius Rogatus proc(urator) Aug(usti) n(ostri), nuova documentazione sull'epigrafia del Colosseo e dei Mercati di Traiano, Archeologia laziale 12, dodicesimo incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale, Quaderni di archeologia etrusco-italica 23–24 (Roma 1995) 173–180.

Pavolini 2006 — C. Pavolini, Ostia (Bari 2006).

Pisani Sartorio 1983 — G. Pisani Sartorio, Una domus sotto il giardino del Pio Istituto Rivaldi sulla Velia, AnalRom Suppl. 10, 1983, 147–168.

---

[17] Sul marcapiano in bipedali da cui spicca l'alzato delle *tabernae* sono conservati alcuni bolli laterizi che confermano tale datazione; Vitti 2003, 307; Bianchi 2003. Per la datazione all'epoca domizianea del settore meridionale del Grande Emiciclo e per il tentativo di seriazione delle fasi costruttive dei Mercati di Traiano vedi: Vitti 2003; Bianchini 2003.

[18] Ungaro – Vitti 2001.

[19] Vitti 2010.

[20] Pani 1995.

[21] Vitti 2007, 84–89; Meneghini 2009, 178–180. Uno studio sistematico dei graffiti è stato eseguito da C. Molle, nell'ambito della sua tesi di dottorato, *Graffiti occasionali antichi con particolare riferimento ad alcuni contesti archeologici di Roma e del Lazio*, Università degli Studi di Macerata 2004.

Ungaro 1993 — L. Ungaro, Emiciclo dei Mercati Traianei. Intervento di restauro delle cortine laterizie, BCom 95,2, 1993, 181–191.

Ungaro 1995 — L. Ungaro, Scoprimento dell'Emicilo del Foro di Traiano (1926–1934), in: L. Cardilli (a cura di), Gli anni del Governatorato (1926–1944) (Roma 1995) 39–46.

Ungaro 2001 — L. Ungaro, I Mercati di Traiano. Elementi per una rilettura del monumento, in: F. Festa Farina *et al.* (a cura di), Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica, 20 dicembre 2001–20 gennaio 2002, (Roma 2001) 56–90.

Ungaro 2003 — L. Ungaro, La nascita del "Mercato di Traiano" attraverso le immagini del Governatorato. La riscoperta e l'isolamento del monumento tra archeologia e ideologia, BCom 94, 185–204.

Ungaro – Vitti 2001 — L. Ungaro – M. Vitti, Sulle pavimentazioni dei Mercati di Traiano, in: F. Guidobaldi – A. Paribeni (a cura di), Atti dell'VIII Colloquio dell'AISCOM, Firenze 21–23 febbraio 2001 (Ravenna 2002) 393–414.

Vitti 2003 — M. Vitti, Indagini archeologiche nelle due aule ai margini del Grande Emiciclo, BCom 94, 2003, 307–328.

Vitti 2007 — M. Vitti, I corpi di fabbrica, in: L. Ungaro (a cura di), Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano (Milano 2007) 54–93.

Vitti 2010 — M. Vitti, Indagini archeologiche nel Giardino delle Milizie. Acquisizioni 2005–2009, in: L. Ungaro – M. P. Del Moro – M. Vitti (a cura di), I Mercati di Traiano restituiti. Studi e restauri 2005–2007 (Roma 2010) 154–174.

Abbildungen

Abb. 1 a: Planimetria del Foro di Traiano e dei Mercati di Traiano
Abb. 1 b: Planimetria delle 11 *tabernae* del Grande Emiciclo
Abb. 2: Rilievo delle tre pareti della *taberna* 0.11
Abb. 3: Parete di fondo della *taberna* 0.10
Abb. 4: La decorazione della volta della *taberna* 0.11

Stella Falzone
Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Piazzale A. Moro 5
I – 00185 Roma
stella.falzone@tin.it

Massimo Vitti, Lucrezia Ungaro
Sopraintendenza Capitolina ai Beni Culturali di Roma Capitale
Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano
Via Quattro Novembre 94
I – 00187 Roma
Massimo.vitti@comune.roma.it
lucrezia.ungaro@comune.roma.it

José Miguel Bascón Mateos

La pintura mural romana de la estancia II del yacimiento de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba, España)

(Taf. CLXXVII, Abb. 1–3)

Abstract

L'article présente un bref résumé du travail de recherche réalisé sur la peinture murale trouvée dans la pièce II et son contexte immédiat sur le gisement archéologique de Fuente Álamo (Puente Genil, Cordoue).

Sa restitution hypothétique nous montre un schéma basé sur un système paratactique composé à partir d'une série de panneaux de couleur rouge, décorés avec des massifs végétaux et des flambeaux allumés surmontant un socle présentant des types distincts d'imitations marmoréennes. L'analyse de son répertoire ornemental permet de situer ces peintures dans la deuxième moitié du Ier s. d.C, sous les Flaviens (69–96 d. C) et les rattache aux canons du III style final ou du début du IV style.

Contexto Arqueológico

El complejo arqueológico de Fuente Álamo, excavado por el Dr. L. A. López Palomo, se encuentra situado a escasos 3 km al NE del municipio de Puente Genil, en pleno corazón de la Campiña Sur cordobesa[1].

Lugar bien comunicado, aunque aislado de todo ajetreo urbano, el yacimiento de Fuente Álamo se hallaría próximo a la desviación que se produce en la *Vía Augusta* hacia *Anticaria,* que uniría *Corduba* con el *Conventus Astigitanus*, según lo indicado en el Itinerario Antonino. Así pues, este territorio se ubica casi equidistante de las poblaciones de *Ipagrum* (Aguilar de la Frontera), al Norte y *Ostipo* (Estepa), al Sur (asentamientos mencionados en el *Itinerarium Provinciarum Antonii Angusti*), y también próximo a otros núcleos de gran tradición romana como pueden ser *Corduba* (Córdoba) o *Anticaria* (Antequera).

A mediados del siglo I d.C., o poco antes (época julio-claudia en todo caso), se materializará en estos parajes la construcción de un gran balneario público en el que la posible sacralización de sus aguas funcionó como argumento constructivo de todo el conjunto[2].

Así pues, esta primera fase de ocupación estará representada por una serie de estructuras entre las que destacan diversas piscinas de variada función (*natatio, frigidarium)*, una serie de estanques que aprovecharían el desnivel del terreno para configurar un gran ninfeo y, junto a él, un establecimiento termal del que aún se conserva parte del *hypocaustum* y el *praefurnium*.

Además de estas estructuras, existen dos dependencias creadas en distintos momentos o fases constructivas con la intención de dar habitación y descanso a las personas que frecuentaban este *balneum* (Estancia I y Estancia II).

Aún no se conoce con exactitud el motivo del abandono de estos grandes espacios termales, pero todo hace pensar que las constantes y fuertes crecidas del arroyo que trascurre por el yacimiento terminaron por arruinar, hacia la segunda mitad del siglo II de nuestra era, parte de este gran complejo termal que será posteriormente amortizado por la construcción de un nuevo edificio, éste de carácter agrario-residencial.

---

[1] Las coordenadas Greenwich en las que se ubica el yacimiento son: 4º 43´ long. Oeste, 37º 25´lat. Norte (hoja 988 del M.T.N.) Según las coordenadas UTM Fuente Álamo estaría situado: X: 347, 490, 99 Y: 4, 142, 681, 43.

[2] López, 2007.

Descripción de la decoración

La composición, como suele ser habitual en los repertorios de pintura mural romana, se halla compartimentada en tres zonas (inferior, media y superior), que pasaremos a describir brevemente:

Zona Inferior: La parte baja de la pared estuvo decorada por una serie de paneles de 40 cm de altura que, a modo de zócalo, se distribuyen de forma continua. Estos zócalos se hallan decorados de dos formas:

Por un lado encontramos superficies monocromas de color negro, las cuales parecen estar imitando una superficie marmórea que podría corresponderse con el nero antico procedente de Túnez. De otro, hallamos paneles que, sobre fondo blanquecino, presentan una serie de salpicaduras y vetas en color rojo anaranjado[3] que se disponen en oblicuo a lo largo del panel[4].

La disposición de estos zócalos quedará resuelta con la alternancia entre unos paneles y otros, generándose, de este modo, una bicromía en la parte baja que crearía un efecto cromático que enriquecería la estructura de la composición.

Zona Media: A través de una banda negra de transición se da paso a la decoración de la parte media, que se articula mediante un sistema paratáctico creado a partir de una serie de paneles en color rojo ocre (delimitados por un filete blanco de encuadramiento exterior) cuya superficie interior se resuelve con la plasmación de un doble marco, constituido por filetes de encuadramiento interior de color ocre, en el que los vértices quedarán unidos por una serie de puntos o perlas dispuestas en diagonal.

El centro de todos los paneles de la pared este se encuentra decorado por un macizo vegetal compuesto por hojas lanceoladas y pequeños frutos que crean una estructura piramidal de unos 80 cm de altura que permanece hipotéticamente ceñida a la pared por medio de unas cintas que se dispondrían a lo largo del arbusto[5].

Por el contrario, el centro de los paneles de la pared oeste queda resuelto con la existencia de unos elementos que podrían ser identificados como antorchas encendidas o flameantes.

Por último, entre unos paneles y otros, completando la decoración de la zona media, encontraremos una serie de interpaneles en color negro, a excepción de los que hallamos en la pared norte, que son de color amarillo y están decorados con una especie de candelabros torsos vegetalizados de un solo tallo.

Zona Superior: La decoración de la parte superior de las paredes de la Estancia II queda resuelta con la utilización de una banda similar a la franja de transición que dividía la zona baja de la parte intermedia. También de color negra, aunque con una achura superior (18 cm de ancho) recorre toda la zona superior de la habitación, situándose inmediatamente por encima del filete blanco de encuadramiento exterior y enlazando con los interpaneles negros que separan los paneles de la zona media.

En la pared norte, excepcionalmente y al igual que ocurriera con los interpaneles de dicha pared, el friso corrido se representa en color amarillo, de modo que a través de ella se conectará la parte superior con los interpaneles que se sitúan en la zona intermedia[6].

Conclusiones generales

Individualización de conjuntos

A partir de los fragmentos analizados con motivo de este estudio podemos constatar la existencia de varias fases constructivas, y por tanto decorativas, durante la primera fase de asentamiento en el yacimiento de Fuente Álamo.

[3] Este tipo de mármol veteado podría relacionarse con el pavonazzetto (*marmor phrygium*), piedra extraída de las canteras de Afyon, Docimio, Sinnada o Frigia, todas ellas situadas en Asia Menor.

[4] Gnoli 1988.

[5] Este elemento vegetal parece brotar de un recipiente cerámico o de vidrio (aspecto que no podemos precisar con más exactitud por encontrarse éste en un pésimo estado de conservación) y termina sustentado por un elemento que podría ser identificado como la abstracción de una pérgola representada a través de unos trazos en color ocre que generan una sombra tras ellos.

[6] A un nivel superior y coronando la decoración del habitáculo encontramos ya una moldura de aproximadamente 12 cm de altura con forma convexa y sección semicircular (bocel) que no parece que estuviera decorada de ningún modo y que, por tanto, únicamente serviría para rematar la arista que pone en contacto la pared con el techo.

La localización de los restos en el momento en el que se llevó a cabo la excavación, unida a las múltiples diferencias técnicas que se aprecian entre unos fragmentos y otros, nos revelan claramente la existencia de distintos conjuntos decorativos dentro del yacimiento.

Así pues, mientras las decoraciones de los grupos I y II pertenecen a un mismo espacio, no parecen, sin embargo, haberse ejecutado al mismo tiempo, a tenor de la superposición de enlucidos y pinturas que se constatan sobre algunos fragmentos.

Por el contrario, los grupos III y IV, pese a que sus morteros poseen también diferentes composiciones y la capa pictórica presenta diversos esquemas decorativos, sí que parecen responder a un mismo conjunto y fase constructiva.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, los distintos grupos decorativos estarían formando parte de los siguientes espacios:

El grupo II se concibe como la primera de las decoraciones que estaría ornando el complejo balneario, al formar parte de la pintura que revestía las paredes del pasillo o *ambulacrum* que rodea la gran piscina.

En un momento posterior se decide ampliar el conjunto, implantando sobre la parte oriental de este pasillo la construcción de la Estancia II.

La aplicación de la pintura del grupo I pensamos que se efectúa como consecuencia de la reforma y el deterioro que supuso la destrucción de parte de este *ambulacrum*, aunque también planteamos la idea de que se aprovechase este mismo enlucido para decorar, además, el exterior de la nueva estancia construida; de ahí que no en todos los fragmentos se aprecie una superposición de decoraciones.

Los grupos III y IV serían, por tanto, los que realmente decoraron la Estancia II, de modo que el grupo IV estaría adornando la zona del techo (hipótesis confirmada por las marcas de reverso que los fragmentos de este grupo presentan), mientras que el grupo III revestiría las cuatro paredes que conformaban el habitáculo.

La técnica

Los aspectos técnicos empleados en la fabricación de los morteros y las pinturas de Fuente Álamo ponen de manifiesto el perfecto conocimiento que los artesanos que ejecutaron las distintas decoraciones tenían del modo de trabajo y la técnica que era utilizada en la realización de las pinturas campanas.

Así pues, todos los recursos técnicos que aquí se emplearon (composición y aplicación de morteros, marcas de reverso o trazas preparatorias) poseen su referente en las pinturas romanas de la Península Itálica.

Los morteros, compuestos principalmente a base de cal y arena, presentan tres capas de enlucido, entre las que se incluyen restos de fibras vegetales, polvo de ladrillo o fragmentos informes de cerámica, utilizados frecuentemente como elementos que favorecen la impermeabilización de la capa pictórica y permiten una mejor adherencia entre las distintas capas[7].

En contraposición a estos cuidados, observamos otros detalles, como el grosor que normalmente posee el árido que forma parte de los morteros o la inclusión de restos de carbón y cal no totalmente apagada, que nos permiten advertir una falta de cuidado en la producción de estos morteros.

Otro de los elementos que evidencian este descuido lo hallamos en los errores y las irregularidades que a menudo presentan los trazos con los que se llevó a cabo la decoración, circunstancia que puede ser debida a la inexistencia de esquemas preparatorios a la hora de disponer las pinturas de la Estancia II[8].

Del análisis de los morteros hemos logrado extraer también datos referentes a las diversas marcas de reverso que poseen los distintos grupos.

Así pues, mientras que el grupo IV presenta marcas originadas por el entramado de cañas que cubrirían el techo de la estancia, el grupo III las posee en forma de espina de pez o de "V". En otros fragmentos se observan también marcas producidas por el picado y la posterior superposición de otra capa pictórica, hecho que nos revela la magnitud de la reforma que se llevó a cabo en el conjunto[9]. Se deduce, por tanto, que no

[7] Barbet – Allag 1972, 958–963.
[8] Barbet – Allag 1972, 983–1044; Guiral – Mostalac 1994, 150.
[9] Barbet – Allag 1972, 958–963.

fue una gran obra la que se realizó, ya que de haber sido así hubiera sido necesaria una decoración integral, y no parcial como hemos logrado documentar.

La paleta cromática que se observa es diferente en cada uno de los conjuntos en que se han agrupado las distintas decoraciones.

Así, mientras los grupos I, II y IV presentan una gama de tonalidades variada, el grupo III posee un restringido repertorio cromático basado en colores de bajo coste extraídos, a priori y a falta de futuros análisis de pigmentos, a partir de tierras ricas en óxido de hierro.

La aplicación de la pintura se ha realizado empleando, por lo general, una técnica mixta. Por un lado, encontramos superficies ejecutadas mediante la utilización de pigmentos diluidos en agua de cal, y por otro, elementos que han sido representados en seco, desconociendo por el momento qué tipo de aglutinante añadirían. No obstante, el desprendimiento y la desaparición de la pigmentación que se observa en algunas zonas de la decoración delatan nuevamente cómo el cuidado con el que se ha confeccionado el ornato y la eficacia con la que se ha aplicado el pigmento dista bastante del "fresco buonno" que encontramos en otros conjuntos pictóricos de mayor entidad.

Esquemas decorativos

Debido a los escasos restos pertenecientes a los grupos I, II y IV, únicamente hemos podido estudiar con exactitud la decoración que presentaban las paredes de la Estancia II (grupo III).

Pese a esto, la gran perduración en el tiempo que ofrecen ornamentos como las imitaciones de mármoles o los puntos en diagonal y gotas que presentan los filetes de encuadramiento hace difícil enmarcar estas pinturas dentro de un estilo concreto, por lo que, para ello, se hace imprescindible acudir a otros elementos, como las gruesas salpicaduras de los zócalos, los candelabros torsos o las cúspides vegetales que decoran el centro de los paneles de la pared Este, los cuales pueden recordarnos a modelos compositivos empleados durante la segunda mitad del s. I d.C.

Aún así, estos motivos no coinciden exactamente con los hallados en otras decoraciones del Imperio, lo que nos lleva a plantear la reinterpretación que en la pintura provincial se hace de algunos elementos como las pérgolas que coronan las cúspides vegetales[10].

La utilización de un esquema basado en amplios paneles rojos separados por interpaneles negros o amarillos decorados en ocasiones con candelabros también nos puede resultar de ayuda a la hora de enmarcar las pinturas dentro de una corriente estilística, ya que este tipo de composiciones suele ser bastante frecuente en las pinturas provinciales de época flavia[11].

También en este grupo se observa una cierta vinculación con la decoración del mosaico, ya que los mismos tonos que éste presenta (rojo, negro y amarillo) son los utilizados también en la composición pictórica de las paredes de la Estancia II.

Funcionalidad de espacios

La información que nos aporta la decoración pictórica aplicada sobre las distintas zonas del conjunto poco nos ayuda a la hora de establecer la funcionalidad que estos espacios poseerían en su momento de uso, de modo que poco nuevo podemos aportar a lo ya establecido previamente por las características arquitectónicas y espaciales que conforman dichos espacios.

De este modo, la falta de cuidado que presenta la ejecución de la decoración de la Estancia II nos hace suponer que la habitación, lejos de concebirse como un lugar de ostentación y representación pública, estu-

[10] También los candelabros torsos se representan de una forma poco usual, de modo que, aunque su estado de conservación no sea el idóneo para analizarlo con precisión, tampoco parecen ajustarse a los modelos que hemos constatado en otros conjuntos de la Península Itálica.

[11] Tipo 4 según las tipologías establecidas por la Dra. A. Barbet (Barbet 1980, 71 f.).

viera reservada a un uso más intimista y privado (habitación de segundo orden), pese a estar pavimentada con un mosaico.

Deducimos, por tanto, que su función podría estar relacionada con el descanso y el reposo que un establecimiento termal pudiera requerir. La compartimentación que el mosaico presenta al dividir su espacio en dos alfombras (la más pequeña ocupa aproximadamente 1/3 del espacio total del mosaico) nos induce a pensar y plantear la hipótesis de que su función se corresponde con la de un cubículo, ya que en la arquitectura romana, normalmente, este espacio era reservado para la colocación del *lectus*[12] , creándose así una bipartición ficticia entre alcoba y antecámara.

Talleres

Las diferencias técnicas (materiales, técnicas de ejecución, paleta de colores, esquemas compositivos y repertorios ornamentales) que se aprecian entre las distintas decoraciones analizadas del yacimiento, unidas al desfase temporal existente entre ellas (documentado a través de la *refectio* perceptible en algunos fragmentos de pintura), nos llevan a plantear que fueran distintos talleres los que se ocuparan de realizar las decoraciones de Fuente Álamo.

Al situarse el yacimiento en un medio rural, hace pensar que los talleres fueran itinerantes, ya que lo habitual era que no se establecieran en lugares concretos, sino que se desplazaran por lugares, más o menos cercanos, donde eran requeridos[13].

Queda constatado, gracias a la correspondencia cronológica que poseen los esquemas compositivos y repertorios ornamentales de la Península Itálica y los provinciales, que la introducción de la pintura romana en las provincias del Imperio se lleva a cabo a través de talleres itálicos, de ahí la uniformidad del estilo que se observa en lugares tan geográficamente distintos.

En *Hispania*, será ya a finales del s. I d.C. y comienzos del s. II d.C. cuando los artesanos provinciales comiencen a evolucionar de forma independiente, una vez asimiladas las técnicas, los esquemas compositivos y repertorios ornamentales que los maestros itálicos se encargaron de enseñarles[14].

Cronologías

Atendiendo a las referencias que nos aporta el análisis estilístico de las pinturas, y teniendo en cuenta en todo momento la información, tanto estratigráfica como edilicia, musivaria y numismática que nos ofrece la excavación del yacimiento, podemos establecer las siguientes cronologías:

Fase I. Durante la primera mitad del siglo I d.C., y bajo los cánones del III estilo, se establece en este conjunto la primera de las decoraciones que ornamenta la construcción del *balneum* en su etapa fundacional (grupo II).

Fase II. A partir de la segunda mitad del siglo I d.C. se lleva a cabo en el complejo termal una reforma que destruye parte del pasillo o *ambulacrum* que existía junto al *frigidarium*, por lo que se hace necesaria una redecoración parcial del conjunto (grupo I).

Durante esta *refectio* se produce también la construcción y decoración de la Estancia II, cuyas pinturas murales (grupo III y IV) nos aportan una cronología próxima al reinado de la dinastía Flavia (69–96 d.C.), bajo las modas del III estilo final o IV estilo.

[12] Guiral – Mostalac 1993, 375 f.
[13] Abad 1982, 23.
[14] Guiral – Mostalac 1994, 156–158. Por el momento resulta imposible establecer los recorridos que estos talleres realizaron por la zona; esperemos que ulteriores estudios sobre pinturas coetáneas y cercanas a éstas determinen las características de los talleres y las rutas geográficas que estos frecuentaron.

Bibliographie

Abad 1982 L. Abad, La pintura romana en España (Alicante 1982).

Barbet 1980 A. Barbet, Le quatrième style de Pompéi, in: Peinture Murale en Gaule. Actes des Séminaires 1979, Lyon, Narbonne, Paris, Soissons, Publications du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9 (Dijon 1980) 65–74.

Barbet – Allag 1972 A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84, 1972, 935–1096.

Bascón 2010 J. M. Bascón, La pintura mural romana del yacimiento de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba). Estudio preliminar y planteamiento metodológico, Arte, Arqueología e Historia 17, 2010, 155–161.

Cánovas 2002 A. Cánovas, La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Las pinturas de la estancia LXII, Arqueología Cordobesa 5 (Córdoba 2002).

Clarke 1987 J. R. Clarke, The Early Third Style at Oplontis, RM 94, 1987, 267–294.

Fernández 2002 A. Fernández, Evolución de la pintura mural romana en Carthago Nova, Mastia 1, 2002, 77–164.

Fernández 2008 A. Fernández, La pintura mural romana de Carthago Nova. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas, Vol. I–II, Monografías del Museo Arqueológico de Murcia (Murcia 2008).

Gnoli 1988 R. Gnoli, Marmora romana (Roma 1988).

Guiral 1991 C. Guiral, Pinturas romanas procedentes de Arcobriga II, Caesaraugusta 68, 1991, 151–203.

Guiral 1992 C. Guiral, Pinturas murales romanas procedentes de Grau Vell (Sagunto, Valencia), Saguntum 25, 1992, 139–178.

Guiral 1996 C. Guiral, Pintura romana en Aragón (II). Las termas romanas de Bilbilis Augusta Pasarela, Artes Plásticas 6, 1996, 11–14.

Guiral 1998 C. Gurial, La pintura romana en Hispania, Addenda (s. l. 1998), 13–54.

Guiral 2000 C. Guiral, Decoración pictórica de los edificios termales, in: C. Fernández – V. García (ed.), Termas romanas en el occidente del imperio, II Coloquio Internacional de Arqueología de Gijón (Gijón 2000) 115–121.

Guiral – Martín-Bueno 1996 C. Guiral – M. Martín-Bueno, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).

Guiral – Mostalac 1993 C. Guiral – A. Mostalac, Influencias itálicas en los programas decorativos de cubicula y triclinia de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos, Espacio, Tiempo y Forma 6 (Madrid 1993) 365–392.

Guiral – Mostalac 1994 C. Guiral – A. Mostalac, Pictores et albari en el mundo romano. Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica, Cuadernos Emeritenses 8, 1994, 139–158.

López 1978 L. A. López, La ciudad romana de Fuente Álamo. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, Fuentes y Metodología, Andalucía en la antigüedad (Córdoba 1978) 363–372.

López 1987 L. A. López, Excavaciones de urgencia en la villa de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba), AnArqAnd 1987, 105–115.

López 2002 L. A. López, La villa hispanorromana de Fuente Álamo, Puente Genil, pasado y presente, in: E. S. Mesa (ed.), I Congreso de Historia local (Cordoba 2002) 183–238.

López 2007 L. A. López, El complejo arqueológico de Fuente Álamo (Puente Genil), Excavaciones actualmente en marcha, Arte, Arqueología e Historia 14, 2007, 145–156.

López 2009 L. A. López, Memoria de la A.A.P realizada en el yacimiento de Fuente Álamo (2005–2009) (Puente Genil, Córdoba 2009).

Mostalac – Guiral 1991 A. Mostalac – C. Guiral, Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana en España, Itálica 18, 1991, 155–173.

PPM G. Pugliese Carratelli (ideata e diretta), Pompei. Pitture e mosaici (Roma 1990–1998).

Abbildungen

Abb. 1: Planta de estructuras pertenecientes a la primera fase de ocupación romana del yacimiento de Fuente Álamo

Abb. 2: Reconstrucción hipotética Virtual de la Estancia II. Vista noreste y noroccidental (gentileza de D. J. A. Aguilar Borrego)

Abb. 3: Restitución hipotética de la paredes oeste y este de la Estancia II. Inclusión de decoración *in situ* y fragmentos clave

José Miguel Bascón Mateos
serviciosarqueologícosbm@gmail.com

Olga Gago Muñiz

Pinturas murales del Castro Chao Samartín. Triclinio de la *domus romana*

(Taf. CLXXVIII, Abb. 1–4)

Abstract

This study represents the research of the group of paintings belonging to room C22-A in the *domus* of San Martín Chao. It intends to place the Castro onto the map of Roman provincial paintings, taking technical, decorative and aesthetic aspects into account that – framed in an archaeological context – allow us to make a correct chronological ascription and to figure out the role of these Castro paintings in the context of provincial painting by establishing links with other pictorial groups included in the so-called "Pompeian Styles".

The C22-A room, defined as *triclinium,* is structurally and ornamentally divided into two parts. This dual architectural structure consists of a transit zone that is about one third of the total size and a reception area in the remaining two thirds of the room. Its decoration is divided into alternating wide and narrow panels in the lower area, imitating granite in different colours. The middle zone has the same alternation of flat panels with a triple fillet framing and inter-panels decorated with chandeliers; the upper zone is composed of a frieze that is the painted imitation of a ledge.

Localización

El yacimiento prerromano y romano del Castro Chao Samartín, se encuentra localizado en el norte de España, en las inmediaciones de la población denominada "Castro" que pertenece al Concejo de Grandas de Salime (Asturias).

Contexto Arqueológico

La pintura del Chao Samartín presenta el atractivo de tratarse de unos restos aparecidos en un contexto castreño lo que le confiere un valor excepcional. La presencia de enlucidos de mortero en los muros de cabañas castreñas no es un hecho aislado pero la decoración pictórica de éstos es algo, hasta ahora, escasamente documentado.

La pintura mural romana en las cabañas del castro es un reflejo a pequeña escala de la influencia ejercida por la administración y el ejército sobre la población local y de cómo las familias más privilegiadas quieren mantener su posición, integrándose en los ámbitos romanos, adaptándose a estas nuevas costumbres y actuando como intermediarios, desde una situación que les reporta el beneficio directo de los avances y lujos ahora puestos a su alcance.

Las minas de oro del noroeste forman parte del conjunto de explotaciones supervisadas y gestionadas directamente por el fisco imperial, la función del ejército no se limita al control y protección de las mismas sino que desarrolla una tarea esencial en el acondicionamiento y explotación de las minas. En este sentido, a través de las necesidades de las legiones, se generan infraestructuras y redes, no sólo de comercio sino también, de difusión de tecnologías y, por qué no, de tendencias de entre las que la pintura no es una excepción.

La presencia de la *domus* (Abb. 1) como aval de todos estos nuevos patrones de comportamiento romano juega un papel fundamental en el desarrollo de esta "aculturación" del poblado. Se trata de la residencia de

gusto itálico perteneciente a un alto mando desplazado para el control de las actividades de la zona, y en el acondicionamiento de la vivienda se introducen artículos de elevado coste e inéditos en el castro.

Conjuntos Pictóricos

En la *domus*, encontramos una variada muestra de pintura romana del III y IV estilo pompeyano, siempre en relación a las denominadas "Nebenzimmer" por V. M. Strocka. Aquí esta estructura tripartita se enriquece con un amplio repertorio de cenefas y orlas caladas, triples filetes o bandas enmarcando unos paneles anchos que contienen cuadros de decoración figurada en su interior (Abb. 2). Los interpaneles albergan decoración de candelabros o macizos vegetales y la zona alta es rematada por frisos de decoración corrida o molduras de estuco.

Los conjuntos pictóricos del caserío del castro se caracterizan por un repertorio decorativo mucho más modesto, desde un punto de vista estilístico, y en líneas generales, podemos destacar que se adopta la estructura tripartita en la distribución del muro; imitaciones de granito en la zona baja, alternancia de paneles anchos y estrechos en la zona media y un simple friso en la zona alta. Este esquema simple domina el repertorio del caserío que no presenta más atributos que bandas y filetes simples enmarcando los paneles.

La Estancia C22-A

De todas las estancias de la *domus*, C22A es la que presenta una mayor similitud con los esquemas compositivos desarrollados en el poblado y por ello la hemos seleccionado para realizar un estudio más completo.

Descripción

La estancia C22-A, definida como triclinio, es una estancia bipartimentada estructural y ornamentalmente, esta doble estructuración arquitectónica consiste en una zona de tránsito que supondría un 1/3 de la dimensión total y una zona de recepción que se extendería en los 2/3 restantes. Su decoración se articula en una alternancia de paneles anchos y estrechos en la zona baja donde se suceden imitaciones de granito de distintos colores. La zona media presenta esta misma alternancia de paneles lisos con triple filete de encuadramiento e interpaneles decorados con candelabros y la zona alta se resuelve con un friso corrido que es la imitación pintada de una cornisa (Abb. 3).

La disposición del zócalo mediante paneles anchos que albergan imitaciones de granito que alternan variando de color en clara relación con la secuencia de la zona media, se desarrolla durante toda la historia de la pintura romana.

La agrupación de los paneles emparejados es un caso poco habitual del que por el momento desconocemos paralelos. El color blanco de los paneles se puso de moda ya en el s. I y continuó en boga a lo largo del siglo II durante el que hay una gran eclosión de pinturas completamente blancas.

Todos los interpaneles presentan la misma estructura consistente en un fondo negro enmarcado por filetes blancos y decorado con un candelabro.

El primer tipo, como ya se ha expuesto anteriormente, se trata de un candelabro de tipo torso de tres cabos formando una trenza que se estrecha según va creciendo en altura, los tres tallos son de color verde con una gradación de color. De este tipo de candelabro existen al menos dos ejemplares distintos puesto que se conservan fragmentos inversos. Conservamos una serie de fragmentos de decoración indefinida en tonos marrones y verdes sobre fondo negro que presumiblemente han de corresponder al recipiente del que brota el candelabro.

El segundo tipo de candelabro ha sido identificado como un tallo estrecho adornado de trecho en trecho por elementos entrelazados en forma de ocho; aunque se conservan sólo un par de fragmentos en los que se aprecia un trozo de tallo vegetal del que pende media lazada, lo hemos relacionado con otros restos encontrados en las habitaciones C22-B y C22-C en las que han aparecido más fragmentos de este mismo motivo,

en ambos casos con una factura más basta y en mayor tamaño pero al conservarse más cantidad se puede atribuir más certeramente esta tipología (Abb. 4).

La escasez de los restos impide conocer claramente el tipo de candelabro representado, sin embargo no dudamos en integrarlo en el grupo de candelabros de tipo vegetal del que cuelgan variados motivos y que está muy representado sobre todo en las pinturas del s. I procedentes de la Galia[1] y también en el resto de las provincias del Imperio[2].

La parte alta presenta un friso con decoración corrida. Tal y como hemos descrito consta de una banda blanca rematada con un filete rojo y decorada con flores de loto invertidas, de color verde y negro, situadas bajo motivos en forma de M y que alternan con tres cuartos de círculo en rojo con bifolias en el interior con pinceladas negras, todo ello coronado por un tallo verde con bifolias en ambos extremos rematadas con retoques rojos.

Análisis estilístico

El conjunto parietal de la estancia C22-A, fechado a mediados del s. I d. C., se relaciona claramente con el grupo de pinturas articuladas en paneles anchos y lisos e interpaneles con candelabros que tienen sus orígenes en el III estilo, pero que también se desarrolla durante la última fase de la pintura pompeyana. K. Schefold considera que este tipo de esquema compositivo es propio de las pinturas de época de Vespasiano[3]; sin embargo W. J. T. Peters y A. Barbet consideran que este tipo de esquema no se adscribe a una determinada época, considerándolo como una de las diversas composiciones en las que se manifiesta el IV estilo[4], teoría que mantienen la mayoría de los investigadores en la actualidad, ya que además este tipo compositivo se mantiene hasta el s. V, si bien con evidentes variantes en el repertorio ornamental.

En la pintura provincial el esquema analizado es el predilecto durante todo el s. I d. C. y se mantiene a lo largo del s. II. Las características esenciales de este tipo compositivo durante la segunda mitad del s. I son la alternancia de paneles rojos e interpaneles negros o fondos uniformes blancos, negros, amarillos y blancos; los candelabros que decoran los interpaneles suelen ser de carácter vegetal animados con diferentes animales y objetos que los coronan o que reposan en los tallos[5]; una variante de estas decoraciones de candelabros son aquellas en las que no hay alternancia de paneles anchos y estrechos y los candelabros parecen flotar en la superficie de la zona media; son muy pocos los ejemplos provinciales en los que los interpaneles están decorados con arquitecturas en forma de simples perspectivas, decoración que es característica del IV estilo en las ciudades campanas[6] y finalmente los ejemplos más simples presentan los interpaneles lisos[7].

Por lo que se refiere al zócalo, las pinturas que presentamos nos muestran el tipo decorativo más sencillo, la imitación de un simple granito mediante salpicaduras de varios colores sobre un fondo liso, decoración que se constata generalmente en las paredes con esquemas compositivos muy simples; este hecho contrasta, en nuestro caso, con los motivos de la zona media como los candelabros torsos que, como ya hemos analizado, no son muy comunes en la pintura provincial. En los zócalos de las pinturas provinciales los motivos decorativos presentan numerosas variantes, además de las imitaciones de placas marmóreas o simplemente de granitos, constatamos macizos vegetales aislados o como fondo de escenas protagonizadas por aves de distintos tipos, motivos geométricos, recipientes que imitan vajilla metálica, cenefas caladas o tirsos cruzados en diagonal[8].

---

[1] Barbet 1983, 161 y cuadro sinóptico; Barbet 1987, 21 f.

[2] Guiral – Martín-Bueno 1996, 110.

[3] Schefold 1949 cuadro sinóptico 1950, 70–75; Schefold 1962, 133–139.

[4] Peters 1982, 643 f.; Barbet 1985, 201 f.

[5] Véase el cuadro con resumen de las pinturas con candelabros de la segunda mitad del s. I en las provincias: Guiral – Martín-Bueno 1996, 110; a las pinturas analizadas por la citada autora, se deben añadir, en el marco de la pintura hispana las procedentes de la calle Parejos de Mérida (Barrientos – Guiral, en prensa), Casa de los Grifos de *Complutum* (Sánchez – Rascón 2007, Abb. 5) y Cartagena (Fernández 2001, 108–130).

[6] Solamente se han constatado las pinturas procedentes de Narbona (habitación D) (Sabrié –Solier 1987, 166 f.) y la Villa de Balaca (Thomas 1984, 51).

[7] Guiral – Martín-Bueno 1996, 438–441.

[8] Guiral – Martín-Bueno 2996, 437 f.

El estudio realizado evidencia que el conjunto pictórico queda claramente inmerso en las corrientes estilísticas que caracterizan la pintura a partir de mediados del s. I d. C. en las provincias occidentales del Imperio; sin embargo existe un elemento, la pilastra de estuco que compartimenta el espacio, que supone un rasgo de gran originalidad a la composición.

Desde el s. II a. C. y prácticamente hasta mediados del s. I d. C., con ejemplos esporádicos más tardíos, la decoración de los cubículos y los triclinios se adapta a la funcionalidad de ambos espacios, así pavimentos, decoraciones parietales y techos se dividen en dos partes, generalmente con distinta decoración, que marcan la zona de tránsito y la zona de reposo[9].

La división en estas dos zonas, antecámara y alcoba o zona de tránsito y de reposo, de los cubículos es un hecho constatado desde el s. II a. C. en Pompeya y se realiza mediante una pilastra de estuco tal y como se observa en el cubículo de la Casa del Centauro[10]. En Hispania este fenómeno se constata en la misma época en dos importantes yacimientos del Valle del Ebro, Contrebia Belaisca (Zaragoza) y Caminreal (Teruel). En el primero la bipartición se realiza mediante una pilastra y en Caminreal se constata la presencia de media columna[11].

Esta división perdura a lo largo del II estilo, si bien la presencia de elementos en relieve se sustituye por columnas o pilastras pintadas[12]. En Hispania, de nuevo son las casas republicanas del Valle Medio del Ebro las que nos ofrecen los ejemplos más significativos, tal y como hemos podido comprobar en la Casa B de la *Colonia Lepida Celsa* (Zaragoza)[13]. Dos interesantes ejemplos de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza) fechados a mediados del s. I a.C. son la excepción a la regla que nos ofrecen los ejemplos pompeyanos. Uno procede de denominada de la *Domus* 2 de la *Insula* I y la división entre antecámara y alcoba está marcada por una pilastra de estuco de considerable relieve[14]. En la *Domus* 1 de la misma *Insula* se ha documentado la existencia de otro cubículo compartimentado por media columna adosada a la pared y pintada de color rojo[15].

A lo largo de la siguiente fase pictórica, el III estilo, se produce la progresiva desaparición de la neta diferencia entre antecámara y alcoba, aunque todavía se mantiene en algunos cubículos datados en la fase inicial, como el de la Casa I, 11, 12 de Pompeya. Según establece A. Barbet la desaparición de la bipartición decorativa en los cubículos puede establecerse hacia el año 15 d.C.[16].

Los *triclinia* siguen las mismas normas decorativas; es decir, una división en dos zonas que, en ocasiones, aparece marcada indistintamente en pavimentos, paredes y techos. De acuerdo con los restos conservados fundamentalmente en Pompeya, hay una norma que los rige: la zona de ingreso representa 1/3 de la longitud, mientras que la zona de recepción ocupa los 2/3 restantes, salvo en aquellos casos donde las habitaciones son muy pequeñas, utilizando en este caso la relación 1/1[17].

La bipartición en los triclinios aparece con el II estilo y generalmente son grandes columnas o pilastras pintadas las que marcan la diferencia[18]. En Hispania hallamos, por el momento dos claros ejemplos, el procedente de la Casa 2B de Ampurias en el que la diferenciación se marca mediante una pilastra saliente y el procedente de la Casa de Hércules de la *Colonia Celsa* en el que la separación queda marcada por la presencia de una columna pintada en la pared y la articulación del techo, plano en la zona de recepción y curvo en la de los comensales.

En la misma época se datan las pinturas procedentes de la “Maison de Sulla” en *Glanum*, procedentes de un triclinio compartimentado por una pilastra pintada[19].

Durante el III estilo en Pompeya existen triclinios que todavía mantienen una clara separación entre ambas zonas y así una pilastra de estuco las divide en la denominada Caserna de los Gladiadores que se

[9] De Vos 1975, 77; Barbet 1985, 133 han realizado el estudio de la decoración de ambas estancias y presentan cuadros sinópticos en los que recopilan los ejemplos constatados en Pompeya.
[10] Barbet 1985, 32 Abb. 12.
[11] Mostalac – Guiral 1993, 368–374.
[12] Barbet 1985, 58–66.
[13] Mostalac – Guiral 1993, 376–384.
[14] Lope Martínez 2007, 185–190.
[15] Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001–2002, 138; Martín-Bueno – Uribe 2004, 206 Abb. 15.
[16] Barbet 1985, 126–130. 134.
[17] Barbet 1985, 66. 70 f.
[18] Barbet 1985, 66–72.
[19] Barbet 2008, 41 f.

fecha en los primeros momentos del citado estilo (20–10 a.C.) y la misma bipartición la hallamos a finales del mismo (40–50 d.C.) en la denominada Academia de Musica y en la Casa del Frutetto[20] si bien en este caso se realiza mediante pilastras pintadas.

En la fase final de la pintura de Pompeya, el denominado IV estilo, la separación entre las dos zonas de las estancias, se realiza generalmente en los pavimentos y en los techos, si bien subsisten algunos ejemplos, como la estancia HH de la Casa de *Iulius Polybius* en el que una pilastra pintada en la pared marca la bipartición de la estancia[21].

En las pinturas del s. I procedentes de ámbito provincial, no hemos hallado ninguna pared compartimentada en dos partes mediante columnas o pilastras, sin embargo esta bipartición se mantiene vigente en los techos y sobre todo en los mosaicos, donde perdura, al menos, hasta el s. III. Dos interesantes ejemplos de techos que compartimentan el espacio de sendos triclinios proceden de la *Colonia Lepida Celsa* y de *Caesar Augusta*, en el Valle Medio del Ebro. El techo de la Casa de los Delfines, fechado entre los años 20–25 d. C., está dividido en dos zonas, la plana en la zona de tránsito y la curva en la zona de los comensales[22]. En la *Domus* de la c/Añón de *Caesar Augusta* la bipartición se marca en el techo y en el pavimento que se datan a mediados del s. I; en este caso ignoramos si en las pinturas parietales originales se señalaba también la bipartición ya que las que se conservan son de época posterior[23].

Tras el análisis realizado podemos concluir que, por el momento, las pinturas parietales del triclinio que presentamos, son un caso excepcional para la fecha en la que se datan, mediados del s. I d. C. ya que en la investigación realizada sobre las pinturas publicadas hasta el momento, no existe ningún otro caso en el que la bipartición de la estancia se realice mediante una pilastra estucada que, como hemos podido comprobar es característica del s. I a. C.

Datación

Las pinturas analizadas, al igual que el resto de pinturas halladas en la *domus* a excepción de C22-F, fueron realizadas en una única fase que se fecha a mediados del s. I d. C.

El escaso ajuar doméstico recuperado en la *domus* se ve ampliamente compensado con el hallazgo de un vertedero nutrido de los desechos típicos del acondicionamiento de la vivienda; en él se han encontrado abundantes restos de materiales desechados que juegan un papel primordial en la datación del edificio. A través principalmente de las producciones sudgálicas e hispánicas de *Terra Sigillata* se establece una clara cronología julio-claudia para inauguración de una vivienda que no perdura más allá de época flavia como atestiguan entre otros restos la total ausencia de TSH Drag. 37 a[24].

El abandono de la casa a finales del s. I d. C. y las reformas realizadas en el resto del poblado antes de su abandono a mediados del s. II d. C., con material constructivo expoliado de la gran vivienda, nos indican que las pinturas de la *domus* debieron ser destruidas en la primera mitad del s. II d. C.

El estudio de las pinturas nos ofrece datos que apoyan esta acotación cronológica. La mayor parte de los motivos son reminiscencias claras del III estilo, con abundantes ejemplos en pinturas de Pompeya anteriores al terremoto del año 62 d. C. Lo que nos hace pensar que la ejecución de las pinturas debió llevarse a mediados del s. I d. C.

Bibliographie

Barbet 1983 — A. Barbet, La diffusion du III style pompéien en Gaule, Gallia 41/1, 1983, 115–165.

Barbet 1985 — A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens (Paris 1985).

Barbet 1987 — A. Barbet, Le diffusion des I^er^, II^e^ et III^e^ style pompéiens en Gaule, in: Pictores per provincias. Actes du 3^e^ Colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches 28–31 août 1986, Cahiers d'Archéologie romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 7–27.

[20] Barbet 1985, 130–134.
[21] Barbet 1985, 240.
[22] Mostalac – Beltrán 1994, 90.
[23] Mostalac *et al*. 2007, 255–261.
[24] Villa *et al.* 2005, 586.

Barbet 2008 A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).
De Vos 1975 M. De Vos, Scavi nuovi sconosciuti (I.11.14, I.11.12). Pitture memorande di Pompei, con una tipologia provvisoria dello stile a candelabri, Meded Rom 37, 1975, 47–85.
Fernández Díaz 2000–2001 A. Fernández Díaz, Algunos restos pictóricos de la ciudad de Lucentum (Tossal de Manises, Alicante), Lucentum 19/20, 2000–2001, 215–235.
Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996
C. Guiral Pelegrín – M. Martín-Bueno, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).
Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993
C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, Influencias itálicas en los programas decorativos de cubicula y triclinia de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos, EspacioHist 6, 1993, 365–392.
Lope Martínez 2007 J. Lope Martínez, La pintura mural romana en Bilbilis. El II estilo en las viviendas del barrio de las termas, Calatayud, Zaragoza, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 185–190.
Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001–2002
M. Martín-Bueno – J. Sáenz Preciado, La Insula I de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza), Salduie 2, 2001–2002, 127–158.
Martín-Bueno – Uribe Agudo 2004
M. Martín-Bueno – P. Uribe Agudo, Excavaciones arqueológicas en Bilbilis (Calatayud, Zaragoza). Informe preliminar de la campaña de 2003 (Zaragoza 2004) 473–487.
Mostalac *et al.* 2007 A. Mostalac – M. Beltrán – M. Corral, La decoración pictórica del triclinio de la casa romana de la calle Añón, Zaragoza, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 255–261.
Peters 1982 W. J. T. Peters, La composizione delle pitture parietale di IV stile a Roma e in Campania. La regione sotterrata del Vesuvio, studi e prospettive, Atti del Congegno Internazionale 11–15 novembre 1979 (Nápoles 1979) 635–645.
Sabrié – Solier 1987 M. Sabrié – Y. Solier, La maison à portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale. Fouilles 1975–1983, RANarb suppl. 16, 1987.
Sánchez – Rascón 2007 A. L. Sánchez – S. Rascón, La pintura mural de la Casa de los Grifos. Una nueva y excepcional domus de la ciudad romana de Complutum, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 455–459.
Schefold 1949 K. Schelfold, Der Vespasianische Stil in Pompeji, BABesch 24–25, 1949, 70–75.
Schefold 1962 K. Schefold, Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römische Wanddekorationen in geschichtlicher Folge, Schriften der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft 4 (Bern 1962).
Thomas 1984 R. Thomas, Allemagne, Autriche et Hungrie, Archèologie. Les Dossiers 89, 1984, 45–53.
Villa *et al.* 2006 A. Villa – A. Menéndez – F. Gil, Fortificaciones romanas en el castro de Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias), Arqueología militar romana en Hispania 2, 2006, 581–599.

Abbildungen

Abb. 1: Vista aérea de la *domus*
Abb. 2: Motivo figurativo perteneciente al interior de un panel (estancia C22-B)
Abb. 3: Reconstrucción hipotética de C22-A
Abb. 4: Fragmento de candelabro perteneciente a interpanel (estancia C22-A)

Olga Gago Muñiz
Plan arqueologico de la Cuenca del Navia
Chalet Tetuan s/n
E – 33440 Luanco-Asturias

Mar Zarzalejos Prieto (UNED) – Carmen Guiral Pelegrín (UNED) – Luis Mansilla Plaza (UCLM) – Fernando J. Palero Fernández (UCLM) – José Mª Esbrí Víctor (UCLM)

Caracterización de pigmentos rojos en las pinturas de *Sisapo* (Ciudad Real, España)[1]

(Taf. CLXXIX, Abb. 1–3)

Abstract

The aim of the present work is the analysis of some fragments of wall paintings from archaeological excavations in La Bienvenida – ancient *Sisapo* (Ciudad Real, Spain). The technique used was "Energy Dispersive X-ray Fluorescence Spectrometry" (EDXRF). The chemical analyses were undertaken on two groups of samples of red colour belonging to the identified pictorial cycles in the *domus* of the Red Columns. All the samples have high contents of iron oxides (Fe) and significant quantities of lead (Pb). What is more worth emphasizing is the absence of cinnabar (Hg) in the samples. We propose a possible historical reading of these results in the Hispanic capital of the cinnabar.

Introducción

En los últimos años hemos ido dando a conocer datos acerca de los programas pictóricos identificados en la *domus* de las Columnas Rojas, una vivienda urbana situada en el corazón de la antigua ciudad de *Sisapo* (La Bienvenida, Ciudad Real)[2]. A través de los restos estudiados, ha sido posible establecer dos ciclos decorativos que se suceden en el tiempo[3] (Abb. 1). El más antiguo (grupo I) se documentó en la excavación de una pequeña porción de restos del colapso del muro sur de una de las salas de recepción de la *domus* (estancia 12). Las pinturas responden a un sistema compositivo muy simple pero su rico vocabulario decorativo incluye elementos figurados y un repertorio ornamental característico de las pinturas del segundo cuarto del siglo I d.C., dentro de los parámetros formales del III estilo.

La segunda fase de decoración pictórica (grupo II) ilustra un programa de renovación ornamental que coincide con refacciones y cambios en la funcionalidad de algunos espacios de la *domus*. La muestra mejor conservada ha aparecido en la estancia 4, donde se restituye una sencilla composición con rasgos característicos del grupo pictórico hispano correspondiente al siglo II d.C., tales como la ausencia de motivos figurados y los filetes triples de encuadramiento interior[4].

En ambas fases decorativas el color rojo desempeña un protagonismo esencial, pues aparece empleado con profusión como fondo de los paneles anchos de la zona media de la pared. *De visu*, la intensidad del tono y la diferente calidad de la película pictórica que presentan los dos grupos nos hicieron pensar en su día que muy probablemente se había empleado cinabrio en las pinturas correspondientes a la etapa más antigua y

[1] Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto HAR2008-04817/HIST: El paisaje minero antiguo en la vertiente norte de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por M. Zarzalejos Prieto.

[2] Sobre las investigaciones que estamos llevando a cabo en el territorio minero dependiente de *Sisapo* remitimos al trabajo presentado a este mismo Congreso, que lleva por título "Investigaciones en torno a la minería del cinabrio en el área de Almadén (Ciudad Real, España)".

[3] Guiral – Zarzalejos 2006; Zarzalejos *et al.* 2007; Guiral – Zarzalejos 2007.

[4] Guiral – Zarzalejos 2006, 46.

minio de plomo en las del siglo II d.C.[5] Con el fin de contrastar estas apreciaciones se han sometido muestras de las dos fases al análisis de fluorescencia de rayos X por energía dispersiva (EDXRF). Esta analítica ha sido llevada a cabo por el Laboratorio de Biogeoquímica de metales pesados de la Escuela de Ingeniería Minera e Industrial de Almadén (Universidad de Castilla-La Mancha).

Resultados

Las muestras han sido analizadas mediante la técnica de espectrometría de fluorescencia de Rayos X de dispersión de energía (EDXRF), usando para ello un analizador portátil Oxford Instruments, modelo XMET-3000TX+. Esta técnica se plantea como una herramienta muy útil para la analítica de piezas arqueológicas por su rapidez y eficacia, ya que permite identificar *in situ* diversos elementos químicos de una forma no destructiva (Abb. 2). Otra virtud de este método es el bajo coste de las determinaciones – dado que no hay necesidad de preparación previa de las muestras – y la facilidad de amortización del aparato de medición, basada en su gran capacidad de resolución. El aparato utilizado para realizar los análisis ha sido calibrado para medir veinticuatro elementos químicos: Ti, V, Cr, Mn, Fe, Co, Ni, Cu, Mo, Zn, As, Se, Sr, Zr, Ba, Ca, Ag, Cd, Sn, Sb, W, Au, Hg y Pb. Las determinaciones se hacen directamente sobre la superficie de las muestras a través de una ventana de barrido de 1cm². La capacidad de penetración en la muestra es de 2 mm, por lo tanto, en el caso de pinturas murales se detectan tanto los elementos presentes en el pigmento como los del sustrato sobre el que está aplicado. El límite de detección de los elementos considerados en el presente estudio es de 0–5 mg kg^{-1} (ppm).

Los análisis químicos realizados sobre muestras de pintura roja procedentes de *Sisapo* (fig.3) han aportado los siguientes resultados expresados en ppm:

Muestra	Carac-terística	As	Ba	Ca	Cr	Cu	Fe	Hg	Mn	Mo	Ni	Pb	Sb	Sn	Sr	Ti	Zn	Zr
BV05\1\2\ 74	rojo anaranjado	367	358	202070			78606					6580	81	95	592	3994	454	83
BV01\1\6\ 29-5	rojo ocre	1236		280877			65441			13		2641	61	73	467	772	10	52
BV01\1\6\ 29-6	burdeos		382	268349		88	79685	31	239	12		216	90	71	449	2438	25	100
BV01\1\6\ 29-1	rojo ocre	1193	344	286792			68162			10		3035	63	91	597	707	10	39
BV01\1\6\ 29-7	rojo ocre	1499		254186			89104			10		3343	54	69	445	1172	19	67
BV98\1\1\ 63	rojo anaranjado			178049			57724		312	10		24611	55		346	1502	108	128
BV01\1\6\ 29-2	burdeos	188	399	189299		45	136218		256	9		239	112	123	291	1940	43	130
BV01\1\6\ 29-1	rojo ocre	1270	445	281903			67071			12		2788	94	90	484	475	9	53

En la tabla se indican los elementos en los que al menos una de las muestras ha dado concentraciones por encima del límite de detección.

De los resultados obtenidos se deduce que el soporte sobre el que se hallan las pinturas es de cal, con contenidos que oscilan entre 33,11% y 17,87% de calcio. Se puede descartar el uso de un revoco de yeso, ya que este material en estado puro contiene un 23,28% de calcio y la mayor parte de las muestras analizadas dan valores superiores a esa cantidad.

La analítica muestra que el pigmento rojo principal utiliza como carga mineral de hierro, seguramente en estado de hematites (Fe_2O_3). Se descarta el uso de cinabrio en ambas fases pictóricas ya que sólo una muestra del grupo I (BV01/1/6/29-6) ha dado un valor por encima del límite de detección de la técnica analítica y, además, se trata de un valor muy bajo (31 ppm), interpretable más como una contaminación que como una adición intencionada. Otro material usado en cantidad significativa en los pigmentos debe ser el minio[6], (Pb_3O_4) ya que se detectan cantidades notables de plomo en buena parte de las muestras. En las ocho muestras de colores rojos analizadas parece clara la combinación de ambos pigmentos, siendo las que dan valores

[5] Guiral – Zarzalejos 2006, 43.

[6] Se emplea este vocablo en su sentido actual, que designa un óxido de plomo, y no en la acepción pliniana, en la que el término minium es sinónimo de cinabrio; Watt 1988, 208.

más altos en Pb las correspondientes al grupo II. Las dos muestras de colores rojos más oscuros (burdeos), y ambas pertenecientes al Grupo I (BV01/1/6/29-6 y BV01/1/6/29-2), deben estar realizadas esencialmente con hematites, siendo la cantidad de minio muy pequeña.

En la tabla siguiente se muestra una hipotética cantidad de hematites y minio utilizados como carga en estos pigmentos rojos, asumiendo que todo el hierro y todo el plomo analizados se encuentran en estado de hematites y minio respectivamente:

Muestra	Color	Estancia de procedencia	Grupo	(%) Hematites Fe_2O_3	(%) Minio Pb_3O_4	ratio Fe/Pb
BV05\1\2\74	rojo anaranjado	11	II	11,24	0,73	11,95
BV01\1\6\29-5	rojo ocre	12	I	9,36	0,29	24,78
BV01\1\6\29-6	burdeos	12	I	11,39	0,02	368,91
BV01\1\6\29-1	rojo ocre	12	I	9,75	0,33	22,46
BV01\1\6\29-7	rojo ocre	12	I	12,74	0,37	26,65
BV98\1\1\63	rojo anaranjado	columna peristilo	II	8,25	2,71	2,35
BV01\1\6\29-2	burdeos	12	I	19,48	0,03	569,95
BV01\1\6\29-1	rojo ocre	12	I	9,59	0,31	24,06

Como se puede apreciar en la tabla, los rojos oscuros (burdeos) tendrían varios cientos de veces más hematites que minio, mientras que en los rojos más vivos las cantidades son del orden de unas decenas de veces. Una de las muestras (BV98/1/1/63) tiene solamente algo más del doble de mineral de hierro que de plomo.

En cuanto al resto de elementos analizados, seis de las ocho muestras presentan contenidos notables y muy por encima del límite de detección de arsénico, con cuatro muestras con más del 0,1% de este elemento.

Por último, estudiando las correlaciones entre los elementos analizados y que han dado más de un resultado por encima del límite de detección, se aprecian en ellas curiosas relaciones. En la matriz de correlación se obtienen valores muy altos, cercanos a 1, que han sido marcados en rojo. Destaca una correlación perfecta negativa entre As y Cu, lo que quiere decir que cuando hay cobre no hay arsénico. Otro par de elementos que tiene una correlación perfecta es entre Ba y Mn, en este caso positiva, lo que indica que el contenido de uno crece con el contenido del otro siempre en la misma proporción. Otras relaciones de alta dependencia positiva se dan entre As-Ca, Mn-Pb, Mn-Zn y Ti-Zn. Nos parece importante destacar que las correlaciones del Mn con el Pb y con el Zn pueden ser indicativas del uso del minio natural presente en las monteras de oxidación de algunos yacimientos de plomo del Valle de Alcudia. Relaciones de dependencia negativa se dan entre Ca-Mn, Ca-Zr y Cu-Zn.

En conclusión, dentro del grupo pictórico I se emplearon dos gamas de color rojo, logradas con pigmentos que revelan diferentes composiciones. El color rojo ocre de tonalidad más brillante se consiguió con una base de hematites a la que se adiciona una cantidad significativa de minio de plomo. Asimismo, estas muestras presentan una cierta presencia de arsénico[7]. El color burdeos se preparó con una base de hematites y una

[7] No creemos probable que la presencia de arsénico en estas muestras se corresponda con el uso de rejalgar – *sandarax* – como base del pigmento, dado que este mineral suele presentar contenidos de un 70% de As y nuestros resultados reflejan concentraciones muy inferiores. Además, su uso en pintura al fresco es inadecuado ya que en contacto con la cal húmeda provoca un ennegrecimiento del color. No en vano, hemos de destacar la ausencia absoluta de antecedentes bibliográficos sobre su identificación en enlucidos pintados de época romana, en tanto que sí se ha detectado este elemento en el análisis de pigmentos en bruto hallados en Pompeya y *Argentomagus* (Bearat 1997, 29 not. 9; Guineau *et al.* 1995, 386 f.). La explotación por parte de la *societas sisaponensis* de los recursos minerales del área de Los Pedroches (Córdoba), con una importante presencia natural de arsénico (García Romero 2002, 73), podría ser una explicación a considerar en este sentido. De hecho, la presencia de arsénico mezclado con óxido de hierro en las pinturas de Ocra (Israel) ha sido explicada de forma similar, ya que el óxido de hierro procedente de las montañas de Shomeron presenta trazas de arsénico en una proporción de 0,3 % (Segal – Porat 1997, 90).

	As	Ba	Ca	Cu	Fe	Mn	Mo	Pb	Sb	Sn	Sr	Ti	Zn	Zr
	1,0													
As	000													
	0,4	1,00												
Ba	894	00												
	0,9	0,35	1,00											
Ca	162	01	00											
	-	-	-	1,00										
Cu	1,0000	0,7485	0,2573	00										
	-	-	-	-	1,00									
Fe	0,7107	0,1304	0,5388	0,3817	00									
		1,00	-	0,64	0,18	1,00								
Mn	—	00	0,8529	49	66	00								
	0,1	0,01	0,47	0,29	-	-	1,00							
Mo	990	53	14	93	0,5925	0,6224	00							
	0,3	0,21	-	-	-	0,86	-	1,00						
Pb	620	53	0,4814	0,2239	0,0635	41	0,3750	00						
	-	0,33	-	-	0,55	-	-	-	1,00					
Sb	0,6683	20	0,2018	0,4127	53	0,3582	0,1349	0,4005	00					
	-	0,09	-	-	0,73	0,41	-	0,26	0,70	1,00				
Sn	0,7028	26	0,5585	0,3858	64	82	0,7130	17	53	00				
	0,5	0,37	0,38	0,38	-	-	-	-	-	-	1,00			
Sr	390	03	03	24	0,4277	0,1489	0,1266	0,0592	0,1727	0,1272	00			
	-	-	-	-	0,35	0,10	-	0,07	0,32	0,25	-	1,0		
Ti	0,7393	0,5025	0,5972	0,1367	30	49	0,2016	73	26	54	0,1501	000		
	-	-	-	-	0,04	0,89	-	0,26	0,06	0,23	0,34	0,8	1,00	
Zn	0,5876	0,3903	0,4903	0,8996	75	95	0,3336	35	72	75	17	454	00	
	-	0,01	-	-	0,57	0,62	-	0,46	0,39	0,58	-	0,5	0,20	1,00
Zr	0,7213	74	0,8025	0,3435	07	86	0,4890	90	25	70	0,3910	089	99	00

proporción de minio muy inferior a la de la mezcla anterior y el arsénico o está completamente ausente o se identifica en una proporción muy baja. Además, estas dos muestras son las únicas que contienen Cu. En el grupo II las muestras analizadas denotan una mixtura de hematites y minio de plomo, aunque la proporción se resuelve en este caso a favor del segundo componente, lo que produce la tonalidad anaranjada del rojo.

Según destaca H. Bearat[8], el minio de plomo es denominado por Plinio de diferentes formas: *minium secondarium*[9], *sandaraca* artificial[10], *cerussa usta*[11], *usta*[12] y *purpurea*[13]. Su mezcla con hematites *–rubrica–* es denominada por el autor latino *sandyx*[14], por lo que éste podría ser el pigmento rojo identificado en ambas fases pictóricas de la *domus* de las Columnas Rojas, aunque se advierten variaciones de época en las proporciones de cada producto.

Ante los sorprendentes resultados proporcionados por las pinturas de *Sisapo*, carentes de cinabrio, se ha creído conveniente contrastar la capacidad de identificación de Hg por el analizador empleado, realizando la lectura sobre muestras de las que se tenía constancia previa de la presencia de este mineral como pigmento. Las muestras analizadas proceden de la ciudad de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza)[15]. Los resultados obtenidos para estas muestras son los siguientes expresados en ppm:

Muestra	Característica	Ca	Cu	Fe	Hg	Pb	Sb	Sn	Sr	Zn	Zr
***Bilbilis* 1**	*Cubiculum* (*Insula* 1, *Domus* 2- H.24) Muestra 1	179631		9423	27187	43		208	430	312	109
***Bilbilis* 2**	*Cubiculum* (Insula 1, Domus 2- H.24) Muestra 2	112291		10998	33431	69		225	397	308	114
***Bilbilis* 3**	Insula 1, Domus 3- H.27 Muestra 1	134676	93	5039	196795	643			762	263	
***Bilbilis* 4**	Insula 1, Domus 3- H.27 Muestra 2	169927		15095	134269	994	173		567	479	

Efectivamente, en este caso se detectan concentraciones elevadas de mercurio que van desde 2,72% a 19,68%. Esto confirma la fiabilidad de la técnica analítica y demuestra, por tanto, la ausencia de compuestos mercuriales (cinabrio) en las pinturas de la *domus* de las Columnas Rojas de *Sisapo*.

En *Bilbilis* se utiliza de base de las pinturas un compuesto con elevado contenido en calcio, probablemente cal, como en el caso anterior, pero en esta ocasión sólo por el análisis no se puede descartar el uso del yeso. Las concentraciones de hierro son bajas, con un máximo de 1,51%, pero parecen suficientes para asegurar que hay uso de mineral de hierro en el pigmento, aunque sea en cantidades limitadas. Por el contrario, los valores de plomo son muy bajos y aparentemente se puede descartar el uso de compuestos de este elemento de forma intencionada en las pinturas. Haciendo una abstracción semejante al caso anterior, si se supone que todo el Hg está en forma de cinabrio (HgS), todo el Fe en forma de hematites y todo el Pb en forma de minio, las cantidades de estos minerales en los pigmentos analizados serían de:

[8] Bearat 1997, 27–34.
[9] Plin. *NH* 33, 40.
[10] Plin. *NH* 35, 22. 34, 54.
[11] Plin. *NH* 35, 12.
[12] Plin. *NH* 35, 20.
[13] Plin. *NH* 35, 23–24.
[14] Plin. *NH* 35, 23–24.
[15] Agradecemos encarecidamente a M. Martín Bueno y C. Saenz Preciado el habernos proporcionado estas muestras para realizar la contrastación del método. Las muestras del *cubiculum* (muestras 1 y 2) proceden de una pared fechada a mediados del siglo I a.C. y las relacionadas con la *domus* 3-H.27 (muestras 3 y 4) se datan en la primera mitad del siglo I d.C.

Muestra	Característica	Cinabrio (%)	Hematites (%)	Minio (%)
Bilbilis 1	*Cubiculum* (*Insula* 1, *Domus* 2- H.24) Muestra 1	3,15	1,35	0,005
Bilbilis 2	*Cubiculum* (*Insula* 1, *Domus* 2- H.24) Muestra 2	3,87	1,57	0,01
Bilbilis 3	*Insula* 1, *Domus* 3- H.27 Muestra 1	22,80	0,72	0,07
Bilbilis 4	*Insula* 1, *Domus* 3- H.27 Muestra 2	15,56	2,16	0,11

Como se puede apreciar, las posibles cantidades de minio son despreciables mientras que las de hierro, aunque son pequeñas proporcionalmente en relación al cinabrio, sí que tienen una presencia notable. Llama la atención que las dos muestras del *cubiculum* de la *Domus* 2 de la *Insula* I (H.24) vienen a utilizar una mezcla de dos veces y media más cinabrio que hematites. Por el contrario, en las otras dos muestras la cantidad de cinabrio es muy dominante sobre la posible de hematites utilizada. Se verifica, por tanto, que la coloración roja de las muestras *Bilbilis* 1 y 2 sería una mezcla de cinabrio y hierro, mientras que las muestras *Bilbilis* 3 y 4 estarían formadas básicamente por cinabrio.

Una interpretación preliminar de los resultados analíticos en clave histórica

Como es bien sabido, el cinabrio fue un mineral muy apreciado en el mundo romano para la obtención del más hermoso y cubriente pigmento rojo que se aplicaba en la pintura mural. La producción de cinabrio en la península Ibérica durante la Antigüedad estuvo centrada en la comarca de Almadén, zona que alberga los mayores recursos de este mineral a nivel mundial. Los trabajos emprendidos por C. Domergue16 y los realizados posteriormente por el equipo de investigación de *Sisapo* han puesto de manifiesto el beneficio romano de varios afloramientos de cinabrio en los términos municipales de Almadén y Almadenejos, como los de Las Cuevas, El Entredicho, Nueva Concepción y Guadalperal[17]. Los estudios que estamos llevando a cabo sobre esta comarca minera revelan, en efecto, la importante impronta dejada por esta actividad en el paisaje de la región, así como la organización de una red de establecimientos agropecuarios destinados a garantizar el sostén de las comunidades mineras. Estas investigaciones refrendan arqueológicamente la importancia de la explotación del cinabrio del área de Almadén en época romana.

No lejos de Almadén, a unos 34 km, se encuentra el yacimiento de La Bienvenida, identificado, merced a los hallazgos epigráficos, con la *Sisapo* mencionada por Plinio en relación con la mina hispana de cinabrio que mayores rentas aportó al Estado romano[18]. Por esta razón, no deja de llamar la atención el hecho de que en la ciudad que gestionaba el monopolio de la explotación no se empleara con más liberalidad este mineral como pigmento en las pinturas murales. Es obvio que no podemos hacer de un solo caso una generalidad y que podría tratarse de una simple opción económica del propietario de la *domus*, dado el alto precio que alcanzaba el cinabrio en el mercado[19]. Sin embargo, hay que considerar que, en coincidencia con la segunda fase pictórica se procede a la pavimentación de cinco estancias de la casa con mosaicos de notable calidad, lo que, indudablemente, no abonaría la hipótesis de una situación financiera poco desahogada del dueño.

En un intento de encontrar una explicación plausible para este hecho, el mismo texto de Plinio podría estar proporcionando dos argumentos, no necesariamente excluyentes entre sí. El primero deriva de la referencia del autor latino a la prohibición de realizar procesos de refinado del mineral en la mina[20], asunto éste

[16] Domergue 1987, 62–65.
[17] Zarzalejos *et al.* 2007.
[18] Plin. *NH* 33, 118–122.
[19] Bearat 1997, 30; éste no sería un argumento baladí, ya que no pocos trabajos analíticos han puesto de manifiesto que el empleo de rojo cinabrio se reservaba sólo a pequeñas superficies o a motivos decorativos concretos o bien se identifica únicamente en casas de un cierto estatus (Edwards *et al.* 2003, 218; Baraldi *et al.* 2007, 425). A estas afirmaciones debe añadirse que el cinabrio puro se ha detectado en muy pocos casos (Fuchs – Bearat 1997; Mazzochin *et al.* 2004).
[20] Plin. *NH* 33, 40.

del que Vitrubio[21] también se hace eco: *glebae portantur et per publicanos Romae curantur*. Otra dimensión del carácter estratégico impuesto por el Estado romano a la explotación de este mineral nos la ofrece la existencia de una vía directa entre las minas y la capital del *conventus –Corduba–*, según se deduce de la *servitus viae* establecida por la *societas sisaponensis*, que reza en un cipo hallado hace algunos años en los alrededores de Córdoba[22]. Esto significaría que el control del Estado sería efectivo en este asunto y que el mineral viajaría en bruto a Roma[23], determinando que los habitantes de *Sisapo* habrían de acceder al pigmento en las mismas condiciones de precio que cualquier otra ciudad del Imperio.

El segundo comentario se refiere a la frecuente adulteración del cinabrio por parte de los *socii* empleando minio de plomo (Pb_3O_4), un producto al que Plinio denomina *minium secondarium*[24]. E. Rodríguez Almeida[25] supone que éste y otros productos se elaboraban, como el cinabrio, en las *officinae minii* de Roma. A raíz de los resultados analíticos que presentamos en este trabajo es evidente que en el ámbito espacial de explotación de la *societas sisaponensis* se emplea con profusión el minio de plomo como pigmento rojo. Además, el producto analizado es originario del *territorium* de *Sisapo*, ya que las correlaciones del Pb con el Mn y con el Zn parecen apuntar el uso del minio natural presente en las monteras de oxidación de algunos yacimientos de plomo del Valle de Alcudia, tal y como ya se ha indicado más arriba. Por tanto, tendríamos aquí una evidencia material indirecta de la elaboración de *minium secondarium* en el distrito minero sisaponense. De alguna manera, estos análisis aplicados a las pinturas de esta *domus* de *Sisapo* podrían estar corroborando la cierta normalidad en el uso de pigmentos rojos alternativos al caro cinabrio en el propio lugar de origen de este mineral.

Bibliographie

Baraldi *et al.* 2007 — P. Baraldi – C. Baraldi – R. Curina – L. Tassi – P. Zaninni, A micro-Raman archaeometric approach to Roman wall paintings, Vibrational Spectroscopy 43, 420–426.

Bearat 1997 — H. Bearat, Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des resultats d´annalyse et des textes de Vitrube et de Pline, in: H. Bearat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier, Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation, Proceedings of the International Worshop, Fribourg 7–9 March 1996 (Fribourg 1997) 11–34.

Eastaugh *et al.* 2008 — N. Eastaugh – V. Walsh – T. Chaplin – R. Siddall, Pigment Compendium. A Dictionnary and Optical Microscopy of Historical Pigments (Oxford 2008).

Edwards *et al.* 2003 — H. G. M. Edwards – P. S. Middleton – S. E. Jorge Villar – D. L. A. de Faria, Romano-british wall-paintings II. Raman spectroscopic analysis of two villa sites at Nether Heyford, Northants, Analytica Chimica Acta 484, 2003, 211–221.

Fuchs – Bearat 1997 — M. Fuchs – H. Bearat, Analyses physicochemiques et peintures murales romaines a Avenches, Bösingen, Dietikon et Vallon, in: H. Bearat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier, Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation, Proceedings of the International Worshop, Fribourg 7–9 March 1996 (Fribourg 1997) 181–192.

García Romero 2002 — J. García Romero, Minería y metalurgia en la Córdoba romana (Córdoba 2002).

Guineau *et al.* 1995 — B. Guineau – I. Fauduet – J.-M. Biraben, Étude de fragments de couleurs recueillis su le site d'Argentomagus, Germania 73/2, 1995, 369–401.

Guiral – Zarzalejos 2006 — C. Guiral – M. Zarzalejos, Les peintures romaines dans la capitale du cinabre hispanique, La peinture antique. Des macédoniens aux Omeyyades, 10 siècles de peintures murales, 318, 2006, 40–47.

Guiral – Zarzalejos 2007 — C. Guiral – M. Zarzalejos, La decoración pictórica de la domus de las Columnas Rojas de Sisapo-La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real), Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera Valdés, Zona Arqueológica, vol. II (Madrid 2007) 134–147.

Mazzochin *et al.* 2004 — G. A.Mazzochin – F. Agnoli – M. Salvadori, Analysis of Roman Age wall paintings found in Pordenone, Trieste and Montegrotto, Talanta 64, 2004, 732–741.

Segal – Porat 1997 — I. Segal – N. Porat, Composition of pigments from the Hellenistic Walls in Acre, in: H. Bearat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier, Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Con-

[21] Vitr., 7, 9, 4.

[22] Ventura 1993.

[23] E. Rodríguez Almeida (Rodríguez Almeida 1994, 337) opina que el término *vena* empleado por Plinio para referirse al modo en que llega el mineral a Roma haría pensar en la realización de un primer proceso de separación de mena y ganga a pie de mina. En cualquier caso, la elaboración del pigmento tendría lugar en las *officinae minii radicadas* en la *Urbs* (Plin. *NH* 33, 40).

[24] Plin. *NH* 33, 40.

[25] Rodríguez Almeida 1994, 338 f.

servation, Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7–9 March 1996 (Fribourg 1997) 85–91.

Ventura 1993 A. Ventura, Susum ad montes s(ocietatis) S(isaponensis): nueva inscripción tardorrepublicana de Corduba, AnCord 4, 1993, 49–61.

Watt 1988 W. S. Watt, Notes on Pliny Naturalis Historia 33–7, The Classical Quarterly, N. S. 38/1, 1988, 206–214.

Zarzalejos *et al.* 2007 M. Zarzalejos – C. Guiral – C. Fernández Ochoa, La decoración pictórica de la domus de las Columnas Rojas de Sisapo (La Bienvenida, Ciudad Real), in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiember 2004 (Zaragoza 2007) 467–470.

Zarzalejos *et al.* 2012 M. Zarzalejos – C. Fernández Ochoa – G. Esteban – P. Hevia, El paisaje minero antiguo de la comarca de Almadén (Ciudad Real). Nuevas aportaciones sobre el territorium de Sisapo, in: A. Orejas – Ch. Rico (eds.), Minería y metalurgia antiguas. Visiones y revisiones, Casa de Velázquez (Madrid 2012) 128–150.

Abbildungen

Abb. 1: Detalles de los dos ciclos pictóricos identificados en la *domus* de las Columnas Rojas de *Sisapo* (La Bienvenida, Ciudad Real-España)
Abb. 2: Toma de datos con el analizador portátil Oxford Instruments, modelo XMET-3000TX+
Abb. 3: Muestras de pigmento rojo procedentes de los dos ciclos pictóricos

Mar Zarzalejos Prieto
Dpto. de Prehistoria y Arqueología
UNED
Senda del Rey 7
E – 28040 Madrid

Carmen Guiral Pelegrín
Dpto. de Prehistoria y Arqueología
UNED
Senda del Rey 7
E – 28040 Madrid

Luis Mansilla Plaza
Dpto. de Ingenería geológica y minera
Escuela de Ingenería Minera e Industrial de Almadén
Plaza de Manuel Meca, 1
E – 13400 Almadén

Fernando J. Palero Fernández
Dpto. de Ingenería geológica y minera
Escuela de Ingenería Minera e Industrial de Almadén
Plaza de Manuel Meca, 1
E – 13400 Almadén

José María Esbrí Víctor
Dpto. de Ingenería geológica y minera
Escuela de Ingenería Minera e Industrial de Almadén
Plaza de Manuel Meca, 1
E – 13400 Almadén

Mar Zarzalejos Prieto (UNED) – Carmen Fernández Ochoa (UAM)
– Germán Esteban Borrajo (Proyecto Sisapo) –
Patricia Hevia Gómez (JCCM-UNED)

Investigaciones en torno a la minería romana del cinabrio en el área de Almadén (Ciudad Real, España)[1]

(Taf. CLXXX, Abb. 1–4)

Abstract

In this paper we present the latest research on the mining area of Almadén (Ciudad Real, Spain). This area, located on the northern slope of the Sierra Morena, is part of the operating territory of the ancient *Sisapo*. The field work was intensively and systematically carried out in the towns of Almadén, Chillón, Almadenejos, Guadalmez and Alamillo, and it allowed to identify a large number of sites that shed new light on the relationship between mining and the articulation of settlement in Roman times. It has been possible to identify a pattern of dispersion, of which the main axes are the sites of mining functionality that began to appear in Republican times as evidence of the start of large-scale exploitation of mineral resources in the western sector of the northern slope of Sierra Morena. An increased level of performance had probably taken place in the Imperial period, when this activity was complemented with the creation of a network of farms destined to ensure the food support of the mining communities. These studies provide a better understanding of the logistic organization involved in the exploitation of cinnabar in Hispania.

Desde 1980 venimos desarrollando intervenciones arqueológicas sistemáticas en el yacimiento de La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real), lugar que ha proporcionado evidencias epigráficas que permiten defender su identificación con la antigua *Sisapo*[2]. A lo largo de estos años, se han sacado a la luz secuencias estratigráficas que denotan que el núcleo fue fundado en los albores del siglo VII a.C. y acreditan la continuidad de su ocupación hasta la Antigüedad Tardía. Simultáneamente, hace poco más de una década, iniciamos las investigaciones sobre la región situada en la vertiente norte de Sierra Morena[3], marco geográfico que se corresponde con el ámbito espacial de control y explotación de los recursos mineros gestionados desde la antigua ciudad de *Sisapo*[4] (Abb .1). Los resultados de estos trabajos están poniendo de relieve la existencia de una red de establecimientos de funcionalidad minera y agropecuaria que constituyen la base poblacional relacionada con la explotación de los recursos mineros de la región.

[1] Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto HAR2008-04817/HIST: El paisaje minero antiguo en la vertiente norte de Sierra Morena (provincia de Ciudad Real) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por M. Zarzalejos Prieto.

[2] La nómina de publicaciones sobre el yacimiento es ya bastante amplia. La bibliografía producida hasta finales de los años 90 fue recogida en Zarzalejos 2000.

[3] Estas investigaciones se iniciaron con un primer proyecto dirigido por C. Fernández Ochoa y subvencionado con cargo a la Orden de 23-2-2000 por la que se convocan ayudas para la Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha y están siendo financiadas en la actualidad mediante el Proyecto de I+D+i referenciado en la nota 1.

[4] Fernández Ochoa *et al.* 2002.

Los planteamientos teóricos y los objetivos científicos de la investigación

La finalidad esencial del proyecto de investigación que estamos llevando a cabo es profundizar en el conocimiento del paisaje minero antiguo situado en la vertiente norte de Sierra Morena, en el tercio sur de la actual provincia de Ciudad Real. Desde el punto de vista cronológico, este estudio está focalizado en el período comprendido entre la época prerromana y la Tardía Antigüedad, con el fin de incluir en el análisis diacrónico las dos etapas de tránsito que jalonan el periodo antiguo y analizar así las transformaciones y cambios experimentados por esta región en este margen temporal que supuso un cambio sustancial en el paisaje.

Por lógica, uno de los elementos de referencia que vertebran esta investigación es el estudio del aprovechamiento minero durante las fases históricas contempladas en él. En este sentido, las comarcas inscritas en este ámbito geográfico corresponden a dos distritos mineros modernos –Alcudia y Almadén– vinculados a la unidad geográfica de Sierra Morena y cuya explotación ha marcado durante siglos, hasta fechas muy recientes, la vocación económica de este territorio.

En la zona objeto de estudio concurren dos áreas metalogenéticas netamente definidas (Abb. 2). Al occidente, se encuentra el conjunto paleozoico del que forman parte los mundialmente conocidos yacimientos de mercurio de Almadén y que viene a coincidir con una unidad geológica y tectónica de características bien perfiladas, cual es el Sinclinal de Almadén. En esta región, el vulcanismo básico que se registró desde el Ordovícico al Devónico generó el mercurio a partir de la mineralización del cinabrio. Los numerosos estudios realizados sobre la génesis y caracterización geológica de estos recursos han puesto de manifiesto la existencia de dos tipos básicos de yacimiento[5]: aquellos que presentan impregnaciones de cinabrio sobre formaciones cuarcíticas –la denominada “Cuarcita de Criadero”– y aquellos que muestran mineralizaciones en forma de relleno hidrotermal de fracturas en rocas volcánicas y filoncillos. Por su parte, en la zona central y oriental del valle de Alcudia, la orogenia herciniana deformó toda la serie sedimentaria del Macizo Hespérico, provocando un vasto sistema de fracturas. La formación de los yacimientos metálicos se debe a la actividad hidrotermal desarrollada entre fines del Carbonífero e inicios del Pérmico, que produjo numerosos filones de plomo y plata. Además, de manera mucho más puntual, en esta zona existe cobre y, quizá, pudo obtenerse también oro en paleoplaceres a partir de la erosión de los sistemas filonianos con sulfuros que incorporaban pequeñas proporciones de este metal precioso.

No obstante y pese a que los recursos mineros constituyen un vector importante en el análisis de estas comarcas en la Antigüedad, es relevante hacer constar que aplicamos el término “paisaje minero” con la intención de calificar un territorio en el que la actividad minera fue enfatizada por las fuentes documentales y ejerció una importante impronta en el paisaje pero que, de acuerdo con lo que sabemos de las economías antiguas, no se trataría de una actividad exclusiva. Por esta razón, creemos obligado prestar atención a todos los indicadores de actividad detectables a través del registro arqueológico (actividades agrarias, ganaderas y de cualquier otra índole). En este sentido, el proyecto aplica líneas de trabajo de carácter multidisciplinar que están permitiendo detectar, identificar y contextualizar debidamente los diferentes indicios y elementos presentes en este paisaje.

Desde el punto de vista histórico, como se anunció más arriba, el escenario espacial en que se desarrolla nuestra investigación coincide con el que debió ser el territorio controlado por la antigua ciudad de *Sisapo* (Abb. 3). Según los testimonios de los autores greco-latinos, este núcleo fue la cabeza del distrito minero localizado en el norte de Sierra Morena y sede de la gestión del monopolio que Roma aplicó al beneficio del cinabrio. La ciudad antigua ha podido ser identificada con el yacimiento arqueológico de La Bienvenida, junto a la aldea homónima, que se localiza en el sector centro-occidental del valle de Alcudia. Las claves de esta identificación apoyan fundamentalmente en argumentos epigráficos, ya que se han hallado diversos fragmentos de inscripciones con referencias inequívocas al núcleo sisaponense[6]. También la investigación sistemática que venimos realizando en el citado yacimiento desde 1980, bajo el patrocinio de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, corrobora con sus resultados que la entidad del lugar se corresponde con lo esperado de un centro gestor de la talla de la antigua *Sisapo*. El desarrollo del conocimiento arqueoló-

[5] Maturana – Hernández Sobrino 1995, 40 f.

[6] Fernández Ochoa – Zarzalejos 2010.

gico en el yacimiento de La Bienvenida constituye un hito para el análisis comparado de las etapas de actividad identificadas en el territorio que se encuentra bajo su control y gestión.

Este proyecto adopta como base metodológica los criterios, convenciones y procedimientos de investigación propios de la Arqueología del Paisaje. Su objetivo fundamental es, por tanto, efectuar una aproximación global al paisaje, concebido como escenario en el que tienen lugar procesos históricos que transforman los modos de relación y de interacción entre los hombres que lo ocuparon y el medio ecológico que les sirve de soporte[7]. En este sentido, intentamos trascender una visión inmóvil y exclusivamente morfológica del paisaje, en aras de considerarle un registro arqueológico en el que deben analizarse tanto los restos materiales de las actividades desarrolladas por las comunidades humanas en él asentadas, como las relaciones existentes entre ellos, elementos todos ellos que configuran la esencia de un paisaje social e históricamente construido y de carácter indiscutiblemente dinámico. Desde esta óptica, este proyecto de investigación –pese a estar centrado en una etapa histórica concreta– parte de la base de que este periodo no puede ser estudiado y entendido fuera del proceso histórico global, ignorando las estrategias ocupacionales y de relación con el medio desarrolladas por las comunidades que se han asentado en la región desde la Edad Media a nuestros días.

Las líneas de trabajo y los primeros resultados

La consecución de los objetivos científicos que acabamos de formular se articula en torno a varias líneas de trabajo que sintetizamos seguidamente:

1. Análisis global del poblamiento antiguo en la vertiente norte de Sierra Morena

En el marco de este proyecto, además de identificar los vestigios arqueológicos relacionados con lugares de habitat, se está procediendo al análisis de todos los restos derivados de las diferentes fórmulas y tecnologías de explotación de los recursos disponibles en el medio, así como del efecto de los procesos de evolución geomorfológica, edáfica o antrópica que se encuentran sintetizados en el paisaje actual. La formación multidisciplinar del equipo de trabajo, en el que participan arqueólogos, ingenieros de minas y geólogos, garantiza la capacidad científica para abordar con solvencia cada uno de estos objetivos.

La recogida de información para valorar las características del poblamiento se orienta en diferentes direcciones, con el fin de adquirir datos acerca de todos los niveles, grados y modalidades de ocupación del espacio sometido a estudio. De este modo, se está llevando a cabo la identificación y análisis de restos de actividades mineras de época antigua, intentando determinar los sistemas y fases de explotación y transformación empleados y su análisis morfológico. Esta base documental se complementa con la detección y análisis morfológico de los asentamientos y vías antiguas de comunicación, así como con la identificación y estudio morfológico de trazas y evidencias de explotación de otro tipo de recursos (agrarios, pastoriles, forestales, etc).

En la fecha de redacción del presente artículo, el trabajo de campo se ha llevado a cabo de manera intensiva en los términos municipales de Almadén, Almadenejos, Chillón, Alamillo y Guadalmez, así como en la extensión del TM de Almodóvar del Campo que se encuentra en relación espacial más directa con el yacimiento de La Bienvenida. Los resultados de esta labor han permitido la caracterización de 76 yacimientos, cuya cronología se incluye en el marco temporal contemplado en el proyecto: desde el Bronce Final a la Antigüedad Tardía. La caracterización realizada en cada yacimiento se ha dirigido a la emisión de hipótesis sobre su funcionalidad y a la dialéctica mantenida con los yacimientos del entorno.

A partir de estos datos, ha sido posible identificar un patrón de dispersión cuyos ejes rectores son los yacimientos de funcionalidad minera que comienzan a aparecer en tiempos republicanos, como evidencia del arranque de la explotación a gran escala de los recursos mineros del sector occidental de la vertiente nor-

---

[7] Esta línea conceptual y metodológica goza ya de una sólida base epistemológica en España, relacionada en buena medida con los trabajos de varios grupos de investigación, como los miembros del grupo de investigación del IH del CSIC *Estructura social y territorio. Arqueología del Paisaje*, encabezados por J. Sánchez-Palencia y A. Orejas (Orejas 2008; Orejas *et al.* 2002), o el grupo del Instituto Padre Sarmiento del CSIC y la Universidad de Santiago, adscritos al Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales dirigido por F. Criado (Criado 1999).

te de Sierra Morena. La mayor intensidad del beneficio debe producirse en época altoimperial, momento en que esta actividad se complementa con la creación de una red de establecimientos agropecuarios destinados a garantizar el sostén de las comunidades mineras. Asimismo, el paso de un camino de primer orden – la vía 29 del Itinerario de Antonino: *Per Lusitaniam ab Emerita Caesarea Augusta* – parece vertebrar el poblamiento del área, favoreciendo la aparición de aglomeraciones secundarias capaces de drenar la producción y redistribuir el excedente. La jerarquía de los establecimientos y su distribución sobre el terreno en relación con su posición relativa o por las relaciones con otros yacimientos, permiten atisbar una organización bien estructurada del espacio.

2. Definición de las relaciones territoriales inferibles a partir de los datos obtenidos y su reflejo en los aspectos económicos, administrativos, sociales y políticos

Desde esta perspectiva, estamos incidiendo en la capacidad del análisis morfológico del paisaje abordado en el objetivo anterior y en el estudio de la documentación escrita y epigráfica para desvelar aspectos tales como la jerarquización o la concreción de formas de desigualdad social. La lectura diacrónica de estos aspectos hace posible formular hipótesis interpretativas sobre el impacto ejercido por la explotación minera romana de esta región sobre las comunidades prerromanas y la situación de esta actividad en el tránsito a la Alta Edad Media, etapa ésta de innegable importancia en el distrito de Almadén.

En relación con la etapa prerromana, hemos de destacar la invisibilidad que muestran sobre el terreno los indicios materiales correspondientes a la fase protohistórica. Esta evidencia es aplicable tanto a los lugares de habitación como a los directamente relacionados con las actividades extractivas y de transformación. Sin embargo, estos datos de prospección contrastan con la información deducible de los testimonios de los antiguos, entre los que destaca la celebérrima referencia de Teofrasto[8] sobre el cinabrio hispano, que apunta su explotación ya en el siglo IV a.C. La revisión sistemática de los afloramientos minerales que estamos realizando nos pone sobre la pista de una explicación plausible para esta ausencia. A la vista de las heridas profundas ocasionadas en este paisaje por la explotación a gran escala del mineral desde época romana hasta nuestros días, parece ahora un hecho probado que las huellas del beneficio protohistórico de estos recursos han sido prácticamente borradas por los trabajos posteriores. Por el modelo de yacimientos de cinabrio existentes en la región –en impregnación de cuarcitas o en rellenos hidrotermales en rocas volcánicas–, es muy posible que el aprovechamiento de esta etapa se limitara a beneficiar únicamente los afloramientos superficiales. Si en un principio parece que los afloramientos más superficiales corresponden al segundo modelo indicado, es un hecho contrastado arqueológicamente que, desde época muy antigua, se explotaba la Cuarcita de Criadero, ya que hace años se identificaron restos de este mineral en un contexto arqueológico cerrado de La Bienvenida, datado a fines del s. VIII–inicios del VII a.C.[9] En este escenario consideramos que la única estrategia de aproximación a la explotación prerromana de estos recursos consiste en el estudio de todos los indicios materiales disponibles que, indirectamente, apunten en esa dirección. Entre los indicadores que podemos manejar se encuentran las estelas grabadas del Bronce Final[10] y los conjuntos materiales de época protohistórica del yacimiento de La Bienvenida[11], elementos todos ellos que coinciden en destacar el papel eminente desempeñado por este lugar desde el fin del Edad del Bronce y los inicios del Hierro I.

A la hora de esbozar la red de relaciones políticas, sociales, económicas y administrativas que articuló el poblamiento de la región en época romana contamos con la información deducible del trabajo de campo, que nos ha permitido diferenciar diversas categorías ocupacionales y varias agrupaciones de yacimientos que relacionan sitios de funcionalidad minera con yacimientos de clara vocación agropecuaria. En todo caso, sólo el yacimiento de La Bienvenida reúne los requisitos para convertirse en el centro gestor de esta estructura de explotación. Los hallazgos epigráficos de los últimos años permiten asegurar que este establecimien-

[8] Teofrasto, de Lap. 58.
[9] Fernández Ochoa *et al.* 1994, 143–145.
[10] Zarzalejos *et al.* 2011.
[11] Zarzalejos *et al.* 2012.

to fue la sede de *Sisapo*[12] y que disfrutó del estatuto municipal que le facultaba para el ejercicio de la autoridad política, administrativa y económica sobre el territorio que estamos analizando (Abb. 4).

3. Estudio arqueohistórico de las aplicaciones del cinabrio en la Antigüedad

Un apartado de excepción en el estudio de la minería sisaponense se orienta hacia una identificación analítica del cinabrio procedente de estas minas que permita mensurar su difusión en Hispania y en el Occidente del Imperio, al menos en su faceta como colorante para la pintura mural. A tal efecto, hemos iniciado un protocolo de análisis de pigmentos sobre pintura mural de la propia *Sisapo*, que se aplicó sobre muestras correspondientes a los dos programas decorativos identificados en la *domus* de la Columnas Rojas. De sus primeros resultados damos cuenta en otro trabajo presentado a este mismo foro. Asimismo, está en proceso la caracterización isotópica del mineral relacionado con diversas minas con probado beneficio en época romana.

Bibliographie

Criado 1999 — F. Criado, Del terreno al espacio. Planteamientos y perspectivas para la arqueología del Paisaje, Cadernos de arqueoloxía e patrimonio 6 (Santiago de Compostela 1999).

Fernández Ochoa *et al.* 1994 — C. Fernández Ochoa – M. Zarzalejos – P. Hevia – G. Esteban, Sisapo I. Excavaciones arqueológicas en “La Bienvenida”, Almodóvar del Campo (Ciudad Real), Patrimonio Histórico-Arqueológico: Castilla-La Mancha 10 (Toledo 1994).

Fernández Ochoa *et al.* 2002 — C. Fernández Ochoa – M. Zarzalejos – C. Burkhalter – P. Hevia – G. Esteban, Arqueominería del Sector Central de Sierra Morena. Introducción al estudio del área Sisaponense, Anejos de Archivo Español de Arqueología 26 (Madrid 2002).

Fernández Ochoa – Zarzalejos 2010 — C. Fernández Ochoa – M. Zarzalejos, ¿Sisapo en La Bienvenida (Ciudad Real)? De nuevo sobre la radicación geográfica y el estatuto jurídico de la capital del cinabrio hispano, in: P. Bueno – A. Gilman – C. Martín – J. Sánchez Palencia (ed.), Arqueología, sociedad, territorio y paisaje. Estudios sobre prehistoria reciente, protohistoria y transición al mundo romano, en homenaje a Mª Dolores Fernández Posse (Madrid 2010) 361–373.

Maturana – Hernández Sobrino 1995 — S. Maturana – A. Hernández Sobrino, Almadén del Azogue, Bocamina 1, 1995, 38–64.

Orejas 2008 — A. Orejas, Investigando el paisaje, in: M. Mas – M. Zarzalejos (coords.), El Presente de la Arqueología, A Distancia 23, 2008, 79–85.

Orejas *et al.* 2002 — A. Orejas – M. Ruiz del Árbol – O. López, Los registros del paisaje, Archivo Español de Arqueología 75, 2002, 287–311.

Zarzalejos 2000 — M. Zarzalejos, El yacimiento arqueológico de La Bienvenida (Almodóvar del Campo) y la evolución metodológica en proyectos de investigación a largo plazo, in: L. Benítez de Lugo (ed.), El Patrimonio Arqueológico en Ciudad Real. Métodos de trabajo y actuaciones recientes (Valdepeñas 2000) 205–240.

Zarzalejos *et al.* 2011 — M. Zarzalejos – G. Esteban – P. Hevia, Las estelas grabadas de La Bienvenida-Sisapo (Ciudad Real, España). Nuevas aportaciones para la caracterización del contexto cultural del Bronce Final en el reborde suroccidental de la Meseta, in: R. Vilaça (ed.), Estelas e Estátuas-menir. Da Pré à Protohistória, IV Jornadas Raianas, Sabugal, 23–24 octubre de 2009 (2011), 389–416.

Zarzalejos *et al.* 2012 — M. Zarzalejos – G. Esteban – P. Hevia, El Bronce Final en el Alto Guadiana. Viejos y nuevos datos para una lectura histórica, in: J. Jiménez Ávila (ed.), Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final, Mérida 28–30 mayo 2008 (Mérida 2012) 15–40.

[12] Fernández Ochoa – Zarzalejos 2010.

Abbildungen

Abb. 1: La Bienvenida-*Sisapo* en su contexto geográfico (Equipo *Sisapo*)
Abb. 2: Beneficio minero antiguo en el *territorium* sisaponense (Equipo *Sisapo*)
Abb. 3: Perspectiva de *Sisapo* en su contexto territorial (Foto: Equipo *Sisapo*)
Abb. 4: Epígrafes con referencia a la ciudad de *Sisapo* hallados en La Bienvenida (Foto: Equipo *Sisapo*)

Mar Zarzalejos Prieto
Dpto. de Prehistoria y Arqueología
UNED
Senda del Rey 7
E – 28040 Madrid

Carmen Fernández Ochoa
Dpto. de Prehistoria y Arqueología
UAM
Campus de Cantoblanco
E – 28049 Madrid

Germán Esteban Borrajo
Calendas
Carretera de la Estación
E – 13459 Veredas (Ciudad Real)

Patricia Hevia Gómez
Dpto. de Prehistoria y Arqueología
UNED
Senda del Rey 7
E – 28040 Madrid

Lara Íñiguez Berrozpe

Las musas en *Bilbilis*

(Taf. CLXXXI, Abb. 1–4)

Abstract

The findings during the excavation campaign in *Bilbilis* permit the reconstruction of a Roman wall painting from the time of the Augustan refurbishment of the city. The iconography of the painting presents three Muses in a decoration that belongs to the Third Pompeian Style.

Introducción

El conjunto pictórico que se estudia en este trabajo se halló en el yacimiento romano de *Bilbilis* (Calatayud, España), por el equipo dirigido por M. Martín-Bueno y C. Sáenz Preciado durante la campaña de 2001[1]. Formaba parte del relleno, a modo de escombro, de la Habitación 27, situada en la *Domus* III, una de las cuatro viviendas que conforman la *Insula* I[2]. La adopción de una metodología adecuada durante la excavación basada en la cuadriculación del terreno, la realización de calcos y el levantamiento de planos, permitió conocer que la habitación había sido rellenada desde arriba con tres conjuntos pictóricos distintos entre los cuales se situaba el que aquí presentamos y que se identificó desde un principio como perteneciente al III Estilo Pompeyano.

Las características tanto técnicas como estilísticas que a continuación veremos así como la cronología estimada para esta decoración, parecen indicar que se realizó en el momento en el que se estaba llevando a cabo una amplia reforma urbana que transformó la original ciudad celtibérica, debido al rango municipal que esta obtuvo en época de Augusto[3].

Características técnicas

Una vez en el laboratorio, se llevó a cabo una limpieza y consolidación de todos los fragmentos y se planteó individualizar cada uno de los tres conjuntos que componían el relleno de la habitación. Centrados ya en el complejo pictórico que aquí presentamos, realizamos un ensamblaje y numeración de las distintas piezas para conocer la secuencia decorativa. Posteriormente, creímos conveniente hacer una representación gráfica de las mismas con un trabajo combinado de fotografía y dibujo. Finalmente, toda esta información se registró en una base de datos donde, en cada ficha, recogimos las características técnicas y estilísticas de cada pieza.

En cuanto a las características técnicas, en primer lugar atendimos a todas aquellas particularidades presentes en el revestimiento de la pared. De esta manera, comprobamos que se trataba de un mortero dispuesto en tres capas distintas disminuyendo en grosor y aumentando en finura de material utilizado conforme se

---

[1] Este trabajo se enmarca en un proyecto más amplio titulado La pintura mural en Bilbilis. Estudio del conjunto hallado en la Habitación 27 (*Domus* III, *Insula* I), que fue objeto de un D.E.A. dirigido por el Prof. M. Martín-Bueno y la Prof. C. Guiral Pelegrín, a los que quiero expresar mi más sincero agradecimiento, pues éste no hubiese sido posible sin su interés, dedicación y buenos consejos.

[2] Martín-Bueno *et al*. 2005, 344.

[3] Martín-Bueno 1975, 57–59; Guiral – Martín-Bueno 1996, 18–20; Martín-Bueno *et al*. 2004; *ibid*., 2005; *ibid*. 2006.

acercaba a la superficie pictórica, siguiendo los procedimientos habituales[4]. La aplicación del enlucido se realizó desde la parte superior hacia la inferior dividiendo esta labor en las denominadas 'giornate'. Esta división de la pared en fases de trabajo la podemos comprobar gracias a la 'pontata' existente entre el zócalo y la zona media[5]. El sistema de sujeción elegido fue el denominado en 'zig-zag', 'en espiga' o 'en V', el cual se encuentra presente en la mayoría de pinturas murales romanas de la Península Ibérica[6].

En segundo lugar abordamos todo lo concerniente a la ejecución de la decoración, pudiendo comprobar que se había utilizado de manera combinada tanto los trazos preparatorios incisos como pintados, incluso para las mismas zonas de la pared[7]. Los pigmentos utilizados destacan por su variedad y riqueza, hecho este último especialmente palpable en la presencia de azul egipcio y rojo cinabrio[8].

Restitución hipotética y repertorio ornamental: las musas

A continuación realizamos la restitución hipotética (Abb. 1). Así pues, pensamos que los fragmentos remitirían a una habitación que presentaría un zócalo con un rodapié y unos interpaneles de fondo amarillo moteado en granate, imitando por tanto al 'giallo antico', a los cuales acompañaría una sucesión de campos negros decorados con macizos vegetales. La transición a la zona media se realizaría mediante una cornisa ficticia y una banda decorada con una suerte de rombo y una hoja lanceolada con pie. El friso superior, que decoraría toda la habitación, presentaría una banda negra ornamentada con decoraciones vegetales, pequeños cuadritos y jarritas en miniatura de tipo metálico. Se encontraría flanqueada en su parte inferior por una imitación de cornisa con palmetas esquemáticas y, en su parte superior, por una banda roja, cuya disposición hace pensar que iría coronada por una cornisa de estuco.

La zona media presentaría una sucesión de paneles rojos y azules excepto en uno de los muros, donde se incluyen también paneles amarillos. Esta pared presentaría además la particularidad de contar con unos interpaneles de fondo rojo, algo singular ya que en el resto de la estancia estos elementos son de fondo negro. En todos los casos irían decorados con candelabros metálicos o vegetalizados a los que acompañarían motivos fusiformes (Abb. 2). Pensamos que el panel que se sitúa en el medio de cada pared iría ornamentado con un cuadrito, seguramente con una escena mitológica en su interior. De él salen elementos vegetales que giran sobre sí mismos y sobre los que, en algunos casos, se posan animales, entre los cuales hemos documentado una liebre y una garza. Otra particularidad sería el friso presente en uno de los paneles azules centrales, el cual iría decorado con felinos enfrentados y al que acompañaría, de forma simétrica en la parte inferior, una predela de color rojo. Los paneles laterales irían decorados con distintas figuras entre las que hemos podido recuperar un amorcillo, una figura femenina alada con una lira y tres Musas[9].

La Musa mejor conservada la hemos identificado con *Euterpe*, sobre todo porque porta su atributo más característico, la doble flauta o *aulós* (Abb. 3). Se encuentra en posición estante sobre un suelo ficticio. En su mano izquierda porta el citado instrumento mientras que el brazo derecho se encuentra elevado y semiflexionado de tal forma que la mano queda a la altura de la cabeza, la cual se encuentra ladeada hacia la izquierda. En origen, *Euterpe* fue una divinidad de la alegría y el placer. La doble flauta es uno de los instrumentos del culto dionisiaco, y de hecho, aunque las Musas se relacionen la mayor parte de las veces con

[4] Barbet – Allag 1972, 980.

[5] Como podemos comprobar en Guiral – Martín-Bueno 1996, 446, la presencia de la "pontata" en *Bilbilis* es muy escasa y los únicos fragmentos que constatan su utilización aparecen en el foro y en el conjunto B de las termas.

[6] Abad Casal 1982, 143 f.

[7] La incisión es el sistema de trazado previo que predomina en todo el Imperio Romano y los ejemplos son, por tanto, muy numerosos. Para la consulta de los casos pompeyanos remitimos a Barbet – Allag 1972, 935–937. Para estudiar esta cuestión en Hispania recomendamos la lectura de Abad Casal 1982, 146–148.

[8] Según Guiral 1994, 49; el azul egipcio costaba entre 80 y 128 ases la libra y lo normal era limitar su uso a pequeños paisajes o cuadros mitológicos, o utilizarlo como fondo en interpaneles. Por su parte, el empleo de rojo cinabrio es muy minoritario y sólo aparece en las pinturas con un rico repertorio ornamental, como es nuestro caso. Costaba entre 175–280 ases la libra. La causa principal de este hecho era la poca existencia de minas de mercurio, siendo las de *Sisapo* (La Bienvenida, Ciudad Real) las que suministraban las mayores cantidades.

[9] Sobre el origen y significación de este tipo iconográfico, recomendamos la consulta de Navarre 1904, 2059–2070; Lancha 1994, 1013–1059; Mancinelli 2001–2006, s. v. Muse.

Apolo, la que ahora tratamos sería una de las más alejadas de esta ligazón ya que, en bastantes ocasiones, se encuentra formando parte del alegre cortejo de Dioniso[10].

La segunda de estas figuras ha llegado hasta nosotros en mucho peor estado de conservación. Sólo contamos con la parte superior del torso, parte de un brazo, que se encuentra en posición extendida hacia delante, y la mitad inferior de la cabeza. Resulta difícil identificar a esta Musa, no obstante, ante la posición que parece presentar, nos inclinamos a pensar que se trataría o bien de Talía o, más probablemente, de *Melpómene*, musas de la comedia y la tragedia respectivamente, que la mayoría de las veces extienden la extremidad superior mostrándonos su atributo más característico, una máscara teatral relacionada con el género que protegen (Abb. 4)[11].

La tercera de las posibles musas es totalmente imposible de identificar, pues sólo se han conservado fragmentos que muestran parte de la cintura. El único aspecto que nos incita a pensar que se trataría de una Musa es la vestimenta, la cual es muy similar a la de sus dos compañeras.

Irían todas ellas vestidas a la manera griega, es decir, portando un *chiton* de color blanco. En los casos en los que las piezas nos permiten observar la representación de la cabeza, podemos comprobar que el peinado también nos remite a los modelos griegos más clásicos, aquellos que optaron, a partir del siglo V a.C. por recoger los arcaicos rizos que caían sobre los hombros, en un moño, al que a menudo, y como ocurre en nuestro caso, se añadía una diadema[12]. En los ejemplos de representaciones de Musas que tenemos en pintura mural romana, se opta siempre por esta estética y así se atestigua en la mayor parte de paredes pompeyanas[13].

Datación

Una primera acotación cronológica nos la dio de manera directa el contexto arqueológico. Sabemos que las pinturas que aquí presentamos debieron realizarse tras la construcción de la *Domus* III, a mediados del siglo I a.C., pero antes de su derribo, a mitad del siglo I d.C., fecha que conocemos por la información proporcionada por el material cerámico. Consideramos también oportuno intentar fechar el conjunto de manera indirecta, es decir, basándonos en criterios estilísticos. De esta manera, partiendo del esquema compositivo que presenta, del friso decorado con felinos, la imitación de cornisa con palmetas esquemáticas y el uso del color amarillo en los paneles medios, pudimos establecer que la decoración objeto de nuestro estudio debió realizarse en torno al 30/45 d.C., es decir, en la denominada fase IIb según F. L. Bastet y M. De Vos, o en la fase de madurez según A. Barbet, del III Estilo Pompeyano[14].

Como conclusión hay que destacar que ciertos aspectos tales como la calidad pictórica y la presencia de pigmentos de elevado coste, hacen que podamos suponer un alto poder adquisitivo del *dominus* de esta casa. Nos preguntamos, sin embargo, si esta riqueza iría acompañada de una alta posición social. Ciertamente, los mismos factores que indicaban la buena situación económica del propietario parecen querer mostrar, de manera intencionada, dicha riqueza, como si aún estuviera imbuido en una carrera de demostración de prestigio. Por otro lado, la decoración impregnada de una temática perteneciente totalmente a la cultura romana, hace que nos cuestionemos si los habitantes de la *Domus* III eran itálicos llegados a tierras bilbilitanas deseosos de guardar celosamente sus tradiciones culturales, o si por el contrario se trataba de indígenas que a través de la decoración querían reflejar su admiración por la nueva cultura y equipararse socialmente a los nuevos habitantes a través de las modas que traían, o simplemente esto último.

[10] Mancinelli 2001–2006, s. v. Euterpe.

[11] Existen numerosos ejemplos de estas dos Musas en la posición descrita. Entre otros podemos citar los presentes en Lancha 1994, 1020 fig. 67.74; *ibid*., 1024 fig. 103 a; Bragantini 1993, 383 fig. 21; Cánovas – Guiral 2007, 487; Tran Tam Tinh 1974, 31. 33, fig. 6–7; Moreno – Felleti 1967, 27, lám. 4,2.

[12] Beaulieu 1971, 56.

[13] Para la consulta de un amplio catálogo de pintura murales romanas, dentro de la cronología que proponemos para nuestro caso, que cuentan con representaciones de Musas, remitimos a Moormann 1997, 99–102; obra a la que deben sumarse nuevos casos en el mundo provincial aparecidos en Cádiz (Casa del Obispo) y que podemos consultar en Cánovas – Guiral 2007, 487–490; y en Soissons (lycée Gérard-de-Nerval, fue P. Deviolaine), que podemos encontrar en Barbet 2008, 169 fig. 247.

[14] Bastet – De Vos 1979, 62–103; Barbet 1985, 112.

En lo que respecta a la funcionalidad de la habitación, tanto la escasez de fragmentos como el hecho de no contar con el pavimento de la estancia, a lo que se suma que no encontremos la pintura *in situ*, hace que sólo podamos afirmar que se trataba de una habitación de representación cuya función conectaría con la vida social del *dominus*[15].

Bibliographie

Abad Casal 1982 L. Abad Casal, Aspectos técnicos de la pintura mural romana, Lucentum 1, 1982, 135–171.

Barbet 1985 A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéins (Paris 1985).

Barbet 2008 A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Barbet – Allag 1972 A. Barbet – C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine, MEFRA 84/2, 1972, 935–1069.

Bastet – De Vos 1979 F. L. Bastet – M. De Vos, Il terzo stile pompeiano.Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano (Gravenhage 1979).

Beaulieu 1971 M. Beaulieu, El vestido antiguo y medieval (Barcelona 1971).

Bragantini 1993 I. Bragantini, Casa d'Ercole (VI.7.6), in: G. Pugliese (ed.), Pompei. Pitture e Mosaici IV (Roma 1993) 372–388.

Cánovas – Guiral 2007 A. Cánovas – C. Guiral, Las Musas de Gades (Cádiz - España), in: C. Guiral (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 487–490.

Guiral 1994 C. Guiral, Técnicas aplicadas a la pintura mural romana, A distancia 1, 1994, 43–50.

Guiral – Martín-Bueno 1996 C. Guiral – M. Martín-Bueno, Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales (Zaragoza 1996).

Lancha 1994 LIMC VII (1994) 1013–1059 s. v. Muse/Musae (J. Lancha).

Mancinelli 2001–2006 M. Mancinelli (ed.), Dizionario della pittura parietale romana (Roma 2001–2006).

Martín-Bueno 1975 M. Martín-Bueno, Bilbilis. Estudio Histórico-Arqueológico (Zaragoza 1975).

Martín-Bueno *et al.* 2004 M. Martín-Bueno – C. Sáenz – P. Uribe, Excavaciones arqueológicas en Bilbilis (Calatayud-Zaragoza). Informe preliminar de la campaña de 2003, Saldvie 4 (Zaragoza 2004) 473–487.

Martín-Bueno *et al.* 2005 M. Martín-Bueno – C. Sáenz – P. Uribe, Mvnicipivm Avgvsta Bilbilis (Calatayud-Zaragoza). Informe preliminar de la XXXIII campaña de excavaciones (2004), Saldvie 5 (Zaragoza 2005) 343–354.

Martín-Bueno *et al.* 2006 M. Martín-Bueno – C. Sáenz – P. Uribe, Mvnicipivm Avgvsta Bilbilis (Calatayud-Zaragoza). Informe preliminar de la XXXIV campaña de excavaciones (2005), Saldvie 6, (Zaragoza 2006) 341–349.

Moormann 1997 E. Moormann, Le Muse a Casa, in: D. Scagliarini (ed.), I temi figurativi nella pitture parietale antica IV sec. a.C.–IV sec. d.C. Atti del VI Convegno Internazionale sulla pittura parietale antica de l'AIPMA, Bologna 20–23 settembre 1995, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 305 f.

Moreno – Felleti 1967 P. Moreno – B. M. Felleti, Le pitture della Case delle Muse (Roma 1967).

Navarre 1904 O. Navarre, s. v. Musae, in: Ch. Daremberg – E. Saglio (eds.), Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines III (Paris 1904) 2059–2070.

Tran Tam Tinh 1974 V. Tran Tam Tinh, Cataloge des peintures romaines (Latium et Campaine).

Abbildungen

Abb. 1: Restitución hipotética de una de las paredes
Abb. 2: Interpanel con candelabro de tipo metálico y figuras fusiformes
Abb. 3: Euterpe con su atributo característico, la doble flauta o aulós
Abb. 4: Talía o Melpómene con gesto dramático

Lara Íñiguez Berrozpe
Becaria FPU del Ministerio de Educación en la Universidad de Zaragoza,
miembro del Grupo de Investigación de Excelencia URBS CONAI+D,
Gobierno de Aragón

[15] En el estudio detallado que encontramos en Moormann 1997, 97–102, sobre la relación entre la decoración de estancias con figuras de Musas y la funcionalidad de la misma, se concluye que la elección de estas divinidades no parece ser decisiva para decantarnos por un tipo de estancia u otro.

Claude Vibert-Guigue

Les découvertes *in situ* dans les provinces romaines d'Occident: un registre-répertoire sous-estimé

(Taf. CLXXXII, Abb. 1)

Abstract

As is well known, wall paintings and stuccoes discovered on still standing walls are abundant in the cities buried by Vesuvius' eruption. But what about the discoveries found *in situ* in the Western Roman provinces? The question opens a new field of research, if we consider the absence of syntheses about this kind of conservation. A first inquiry in France in 2008 has shown that hundreds of examples have never been analysed in detail. It is quite a paradox: the more the painting is preserved *in situ*, the less studies or publications remind the scientific community of the discoveries. The purpose of the poster conceived for the Ephesus colloquium was to present a comprehensive approach in the Occidental Roman provinces. Considering the number of sites and examples more or less known, it is a preliminary survey. The results are interesting from several points of view. The contexts of the discoveries vary considerably (amphitheatre, *principia*, nympheum, bath, tombs, houses, etc.). The iconography shows a full range of motifs and scenes, including architecture and vegetation. The "decoration *in situ*" programme wants to focus on the incontestable fact that, on one wall, of such a room, in such a building, we can be certain of a part of the decoration. A general inventory of these certitudes could provide a catalogue of Roman provincial art, helpful for the archaeologists discovering such decorative plaster for the first time. The other aspect to be highlighted is that the lower zone of a wall painting, which is in contact with the floor, decorated or not, could be seen as a fully associated register. Mythological figures, circus games and animal scenes are evoked. The building techniques in connection with the plastering of the surfaces also bring many observations to light. The "decoration *in situ*" programme involves a vast documentation: the best starting point is photography (or watercolour, or engraving documentation) taken at the very moment of the discovery by archaeologists, architects, restorers, reporters, etc. This picture reveals archaeological evidences about other mural indications (altar, stair, bench, *caminus*, *sarcophagus*, etc.). On the other hand, this "field synthesis by photography" could improve computer generated images of Roman buildings.

Interrogation

Les peintures murales découvertes *in situ,* encore adhérentes au support bâti, constituent-elles un champ d'étude à part entière, hors des sites de références de Campanie? Les résultats de deux courtes enquêtes, d'abord menées en France, puis étendues à l'Europe, le prouvent, montrant en tout état de cause l'absence de synthèse sur cette forme de conservation, pourtant très évocatrice et parfois même spectaculaire. Si l'archéologie a multiplié les découvertes en Europe depuis le milieu du XIX^e^ siècle[1], paradoxalement, aucun état des connaissances n'existe, bien que la localisation des vestiges soit certaine: tel parement, de telle pièce, dans une construction donnée, présente un décor. En l'absence de catalogue ou de typologie, les fouilleurs non spécialistes ne disposent d'aucun manuel d'orientation, alors que leurs découvertes s'inscrivent le plus souvent dans des séries existantes. Si le recours aux ouvrages sur Pompéi est rassurant, il n'est pas véritablement adapté à des contextes géographiques, historiques, stylistiques différents.

[1] Un exemple de Cologne remonte à 1849 (Thomas 1993, fig. 113).

L'origine du projet remonte à une enquête intitulée «Décor *in situ*», conduite en France en 2008 à l'occasion d'un colloque international à Toulouse[2]. Contre toute attente, c'est par plusieurs centaines que se comptent les vestiges en place, ce qui conduit à revenir sur trois idées reçues: «on ne trouve des enduits en place que dans le sud de la France, il s'agit de bas de parois et d'imitations de marbre». En réalité, tout le territoire est concerné et le champ iconographique recoupe en bonne partie celui des ensembles fragmentaires ou effondrés en plaques[3].

Le XI^e^ colloque de l'AIPMA organisé en Turquie nous a incités à réaliser un tour de la question dans les provinces occidentales afin de tester l'amplitude du sujet. La variété des décors permet d'envisager de nombreux parallèles d'un point de vue iconographique, stylistique, épigraphique, mais aussi d'après l'état de conservation. Jugées, un temps, inintéressantes, détournées des mises en série, des peintures oubliées retrouvent le chemin de l'étude et de la publication.

Enquêtes

En 1982, sept ans avant le premier colloque de l'AIPMA (Cologne, 1989), des journées d'études intitulées *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire* avaient abouti à un tour d'horizon de sept pays, toutes formes de conservation confondues[4]. En 2010, le test a porté sur une vingtaine de pays (hors Italie et France). Ils correspondent aux provinces antiques, de la péninsule ibérique jusqu'à la Russie méridionale, en passant par la Grande-Bretagne, l'Europe centrale et certaines îles méditerranéennes (Sicile, Chypre).

La méthode testée en France a facilité l'approche. Sur une quarantaine de courriers électroniques, dix réponses sont parvenues[5], sans qu'apparaisse un intérêt particulier au mode de conservation *in situ*. Un dépouillement non exhaustif des publications, une cartographie des découvertes et des interrogations sur le web ont permis de dresser un état de la situation en relevant 150 sites. Le poster présente un damier de 34 illustrations numérotées (sur 300 documents regroupés), 16 pavés de texte et une carte de situation.

Des difficultés de traduction, de désignation (un site peut être référencé différemment) et de localisation ont été rencontrées. Il est apparu que l'Espagne dispose d'un fort potentiel archéologique avec, par exemple, deux signatures de peintres trouvées en place[6]. Un important groupe de points apparaît au Benelux, touchant une partie de l'Allemagne et rejoignant en densité la Suisse où, depuis les études de W. Drack, d'autres découvertes viennent régulièrement s'ajouter. La Grande-Bretagne affiche une dizaine d'exemples. Plus à l'est, se dessine un arc comprenant Grèce, Albanie, Bulgarie, Roumanie, Ukraine, Russie.

Il s'agit de dépasser des *a priori* accolés aux peintures *in situ*: «elles seraient d'époque tardive, dans des contextes militaires, basilicaux ou funéraires, avec une prédominance des imitations de marbres». En réalité une grande diversité apparaît, difficile à appréhender, car elle nécessite le rassemblement de découvertes éparses, étalées dans le temps, dans des publications qui les sous évaluent. De manière commode, l'expression latine *in situ*, le plus souvent imprimée en italique, ressort d'un texte quel que soit sa langue. Les termes de *Sockel*, *dado*, *zócalo* apparaissent respectivement en allemand, anglais et espagnol.

Un autre aspect méthodologique consiste à rechercher le premier enregistrement de la découverte (ou le plus proche), photographique ou autre [7] (carte-3). Il atteste l'état de la paroi, du contexte, du chantier avant toute modification du dernier état de vie de la structure. Il renseigne aussi sur ce qui jonche le sol ou sur ce

---

[2] Vibert-Guigue 2011.

[3] DIS soutient *mordicus* la fouille systématique des fragments de décors, la recherche d'assemblage et la mise sur un support afin de faciliter son exposition.

[4] Allemagne, Belgique, France, Grande-Bretagne, Grèce, Pays-Bas, Suisse. Barbet 1983.

[5] Nos remerciements vont à: (Allemagne) E. Dubois Pelerin; (Autriche) Cl.-M. Behling, I. Dörfler, G. Kieweg-Vetters, K. Gostencnik, N. Zimmermann; (Espagne) C. Guiral Pelegrín; (Hongrie) A. Kirchhof, A. Facsády, P. Marco, G. Oliver; (Belgique) N. Paridaens; (Grande-Bretagne) R. Ling; (Pays-Bas) L. Laken, S. Mols; (Portugal) R. Nunes Pedroso, H. Eristov; (Suisse) E. Broillet-Ramjoué.

[6] Abad Casal 1982. Rappelant le retard pris jusque-là sur les études dédiées à l'urbanisme, la sculpture, la céramique, la mosaïque, l'auteur a réalisé un catalogue des peintures, avec de remarquables exemples *in situ*, dont deux signatures de peintre (depuis disparues): *C. Silvanus* sur la voûte de la tombe peinte de Postumia (à Carmona) et *Qvin-Tosvs* sur une peinture *in situ* d'un habitat (Badajoz, Mérida).

[7] Ou bien, aquarelle, dessin, gravure, maquette, tableau, etc.

qui est plaqué au mur (*caminus*, carte-2, banquette, escalier, sarcophage, etc.). Au cours du temps, ces éléments sont parfois ôtés par nécessité ou pour réaliser un cliché sans obstacle visuel.

Le cliché d'origine est en quelque sorte une synthèse peu valorisée, sinon parfois dans la presse, dans un catalogue d'exposition ou une brochure grand public. Or, la diffusion électronique de nos jours confirme un besoin: la production d'«images de synthèse» où le décor mural et le mobilier d'une pièce sont restitués de manière à se rapprocher du «véridique» (rendu de texture, jeu d'ombre et de lumière, etc.).

Contextes

Si le recensement des décors *in situ* concerne la majeure partie des constructions antiques[8], le projet vise également à déceler des décors *in situ* dans des espaces rarement répertoriés, un entrepôt portuaire à Londres[9], des *principia* à *Carnuntum*, par exemple[10]. Ajoutons que les espaces en sous-sol, de type cave, sont fréquents dans la partie septentrionale. La localisation géo-hydraulique attire également l'attention, par exemple à Tróia (Portugal) où une «basilique»[11] s'élève sur une langue de sable entre estuaire et océan (carte-8). Les matériaux de construction sont, bien sûr, multiples, des *opus* classiques, à l'appareil régulier en passant par de gros galets faisant office de moellons. Le contexte rupestre existe et parfois des maçonneries s'élèvent sur un substrat rocheux qui amorce le plan de la construction[12]. Sans surprise, les techniques assurant une adhérence des couches de mortier sont présentes. On s'interrogera sur le soin apporté à la préparation de parements sous des décors imitant des architectures.

Des enduits ont subi une forte érosion, résistant aux fissurations, au feu, etc. Un tassement de sol ou de mur, des affaissements n'entraînent pas non plus mécaniquement une chute. Le contact à l'eau est intéressant: des bassins sont peints en rouge, voire présentent un compartimentage à deux couleurs[13]. Des joints d'étanchéité suivent le profil de marches ou de banquettes, la technique de réalisation ne négligeant pas un rendu soigné, voire esthétique[14]. Le mur fontaine d'Els-Munts, associé au motif d'*Oceanus* dans un milieu poissonneux, est surmonté d'une *tabula ansata*. Cet exemple est remarquable en termes d'adaptabilité et d'indication épigraphique (nom des bénéficiaires, dimension et capacité du réservoir à l'arrière du mur peint)[15] (carte-1). Le contact d'un enduit mural avec le sol s'opère selon de multiples possibilités, outre les solins ou joints déjà cités, avec des placages de plinthes et des types de revêtement de sols. À noter, une pierre à cupule au bas d'un décor photographié en 1897 à I. Minster (Dorset)[16]. Dans nombre de cas, une variété de surfaces apparaît qui, plus ou moins en élévation, sont entamées par des baies[17], des passages d'escalier, des niches, etc. Un enduit en place signifie un parement conservé dont la construction peut être en terre ou en briques crues.

Caractéristiques

Des évidences ressortent. Les tombeaux offrent la plus grande probabilité de trouver des peintures en place jusqu'à la couverture (carte-4), le plus souvent voûtée et ainsi plus résistante qu'un plafond. Une voûte

[8] Amphithéâtre, basilique, camp militaire, *principia*, cave, cellier, *castellum*, couloir, cryptoportique, hangar, entrepôt, habitat, *insula*, laraire, nymphée, palais, péristyle, pièces thermales (*apodyterium*, *tepidarium, sudatorium*, *frigidarium*), portique, salle d'archive, *sacellum*, sanctuaire, *taberna*, thermes publics, *villa* (*urbana*, *suburbana, rustica*, *maritima*), tombeau, hypogée…

[9] Hebditch 1984–1985. Un enduit renforcé à sa base, associé à un plancher, est conservé dans un angle.

[10] Jobst 2001; Kieweg–Vetters 2011.

[11] Nunes Pedroso 2006.

[12] Site de Tiermes, une cité celtibéro-romaine. Guiral Pelegrín – San Nicolás Pedraz 1998, fig. 29.

[13] Piscine du *balneum* de Cercadilla. Garcímartin Morales 2011, fig. 2.

[14] Aux thermes de Zülpich, un joint principal vertical s'arrête à une banquette. Les fins boudins qui le flanquent se rejoignent à cet endroit pour ne faire plus qu'un joint. Il descend jusqu'au sol où il rejoint une forme similaire le long des bas de parois. Dodt 2003.

[15] Remolà Vallverdú *et al.* 1998.

[16] Ling 1985, 9.

[17] Mostalac Carrillo 1995.

et ses lunettes peuvent avoir été les seules surfaces enduites et peintes[18]. La disparition des couvertures entraine progressivement celle des sommets de parois. L'enduit en zone basse conserve une connexion avec une zone moyenne plus ou moins haute; ou alors il ne subsiste que la zone basse au contact du sol. Des cas particuliers sont intéressants. Un décor de zone basse peut ainsi subsister en haut d'un parement, si le plancher séparant la cave d'un espace supérieur enduit a disparu[19]. Un décor en place prouve que le décor d'une paroi peut avoir été privilégié, les autres parements étant plus sobrement traités[20].

Plusieurs pièces contiguës peuvent livrer des décors peints sur des bas de parois: on circule en observant simultanément les choix picturaux d'une pièce à l'autre, dans de l'habitat ou des thermes, par exemple[21]. Souvent, la zone basse conserve le départ de la zone médiane. Cet état livre le passage d'un registre à un autre, séparés par un long bandeau, une frise, une double bande verte, etc. Il est prématuré de présenter ici un tableau de situation; complexe, il devrait intégrer des décors qui, en partant du sol, traversent la zone médiane (pilastres ou dés portant des colonnes), voire des aménagements au contact du mur. A ce stade de l'enquête, un effet statistique trompeur est à redouter, «el décor bas pour tel haut». Il est plus sage d'énumérer séparément les zones.

Le décor en zone moyenne peut être rythmé par des éléments d'architecture en grandeur réelle (Mérida[22]), des colonnettes/pilastres (*Gorgippia*[23]) ou des pilastres stuqués (*Conimbriga*[24]). Cette série montre aussi des effets de *podium*. Un décor à réseau, une composition marine et bien sûr des panneaux et inter-panneaux sont attestés. Un décor à fond blanc, parcouru de quelques lignes colorées, caractérise souvent des caves ou autres espaces enterrés. Des bandeaux imitant du marbre, des *opus isodomes* feints de manière plus ou moins réussie, sont répertoriés.

La zone enduite au contact du sol atteste une grande diversité ornementale à mettre en relation avec la fonction de la pièce. Des motifs ressortent: un système de compartiments (suite de cadres semblables, allongés et carrés, élaborés à base de demi-cercle, carré sur pointe, losanges, ou bien à cadre et sujet figuré intérieur très élaboré, présentant parfois une ligne de sol); des effets d'orthostates, de placage, d'*opus sectile* avec des variantes complexes; des imitations d'architecture (colonnes partant du sol ou de dés, colonnettes, pilastres); des motifs géométriques, souvent des redans (avec des végétaux, des animaux), une frise de svastika[25]; des encadrements à frise (grecques, pointes perlées, bordures ajourées). Le motif de croisillons ou de lattis est bien représenté[26]. Le domaine figuré est vaste. Les domaines sont religieux (libation, officiant, banquet), de l'ordre du spectacle (course de char, gladiateur)[27]. Des «cycles» herculéens ou bachiques, des tableaux réputés (scènes de chasse) et bien d'autres variantes méritent un inventaire précis. La mythologie est bien présente: Gorgone, Hercule, Nymphe, *Oceanus*, Silène, tête «végétalisée», masque, rapt de Ganymède. Des portraits perpétuent l'image du défunt, seul ou en couple. La nature s'invite: *hortus conclusus*, nature morte, paysage idyllico-sacré. On y identifie arbuste, branche feuillue, d'olivier, couronne, fleuron, guirlande, hedera, motif floral, palme, palmette, palmier, panier, pyramide végétale, redan «végétalisé», rinceau avec masque, rinceau stylisé ou de vigne, semis de fleur, thyrse, touffes. Le champ épigraphique peu vaste est néanmoins varié: inscription, signature de peintre, *tabula ansata*, désignation de défunts, etc.

La technique du stuc apparaît en traitement d'orthostates, de cannelures de pilastres. Il s'agit de surfaces ou montants, jamais de corniche.

[18] Nymphée de Boveda (Ste Eulalia). Blázquez 1957.
[19] Trèves: Pfahl 1998, fig. 2–4.
[20] Quoique particulier, le cas d'un laraire à *Bilbilis* est intéressant: Payueta Martínez 2009.
[21] Villa d'Els-Munts (déjà cité), Römervilla (Allemagne) Fehr 2003; Pola (Croatie) Schwalb 1902.
[22] Mostalac Carrillo 1995.
[23] Alekseeva 2001.
[24] Nunes Pedroso 1992.
[25] A Lugo, le méandre assez grand approche le sol. Gonzáles 2007, fig. 5.
[26] Villa de Vichten, d'Els-Munts, Badajoz. Ou bien encore à *Aquincum*, Kirchhof 2009.
[27] Pully, Suisse (Broillet–Ramjoué – May Castella 2004).

Argumentaire

L’érosion du temps, des hommes, de la nature, en réduisant par le haut les surfaces murales, ramène le regard vers une zone «basse, inférieure, en plinthe», souvent jugée peu attirante, et qui n’a jamais suscité une étude spécifique. La fouille, parfois délicate, nécessite des précautions (carte-7), avec des mesures de protection provisoire ou définitive. La difficulté est là: comment croire que les éléments figurés d’une paroi peuvent être au ras du sol, plutôt qu’à hauteur d’œil? Seuls un catalogue exhaustif des formes et le rappel que cette zone est souvent au contact de pavements raffinés (carte-6) pourraient convaincre. On l’aura compris, cette situation diffère de celle de Pompéi où la conservation quasi totale des parois livre une vision globale au regard du spectateur debout, et non penché ni accroupi, ce qui génère *grosso modo* des photographies prises à cette hauteur de point de vue. La zone basse compose un registre iconographique à part entière, avec la difficulté des peintres à travailler à ras du sol. L’enduit doit être aussi bien exécuté que sur le reste du mur et cette zone concentre des problèmes de protection (résistance à l’eau, à l’humidité, au passage de chaleur, aux chocs, etc.) que la pose d’un solin permettait déjà de limiter.

Une peinture en place est une peinture qui n’a pas encore disparu, pourrait-on dire ou qui n’a pas encore été déplacée. Ainsi, un décor, bien connu par des publications, peut ne plus être visible sur son site de découverte pour diverses raisons: un effondrement, la construction d’un abri, un enfouissement protecteur ou une dépose[28]. La peinture réapparaîtra un jour, dans un musée au meilleur des cas, ou lors d’un aménagement de site et offrira un autre aspect (carte-5).

Finalité

«Décor *in situ*» témoigne de la résistance au temps du mortier romain et à ses usages illimités pour recouvrir de mille manières, selon des recettes adaptées aux ressources locales, des surfaces très différentes. Traversant les années, les propriétaires ont pu se succéder en les maintenant, alors que la fonction de la pièce a pu changer. Les décors en place répondent aisément à des séries de questions que leur absence amènerait à se poser, et l’enregistrement systématique de ces réponses s’impose. Le champ exploré depuis quelques années montre qu’au-delà de l’intérêt principal de la découverte (style, datation), bien d’autres informations sont laissées de côté, avec la difficulté de retrouver la documentation source. Concluons sur la notion d’un véritable «registre répertoire» à découvrir site par site, selon la fonction des pièces ou espaces.

Bibliographie

Abad Casal 1982 — L. Abad Casal, La pintura romana en España (Alicante 1982).

Alekseeva 2001 — E. M. Alekseeva, Les fresques du III^e s. de n.è. provenant d’un tombeau de l’antique Gorgippia (Royaume du Bosphore), in: A. Barbet (éd.), La peinture funéraire IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle ap. J.-C., actes du VII^e colloque del’AIPMA, 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne (Paris 2001) 189–193.

Barbet 1983 — A. Barbet (éd.), La peinture murale romaine dans les provinces de l’Empire, Journées d’étude de Paris 23–25 septembre 1982, BARIntSer 165 (Oxford 1983).

Blázquez 1957 — J. M. Blázquez, Le culte des eaux dans la Péninsule Ibérique, Ogam 9, 3, 1957, 209–233 (= El culto a las aguas en la Península Ibérica), in: J. M. Blázquez, Imagen y Mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas (Madrid 1977) 307–331.

Broillet-Ramjoué – May Castella 2004 — E. Broillet-Ramjoué – C. May Castella, Stucs et fresques de la villa romaine de Pully (VD), ASchw 27, 2004, 2–13.

Dodt 2003 — M. Dodt, Die Thermen von Zülpich und die römischen Badeanlagen der Provinz Germania inferior (Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 2003).

Fehr 2003 — H. Fehr, Römervilla. Führer durch die Ausgrabungen am Silberberg Bad Neunahr-Ahrweiler, Archäologie an Mittelrhein und Mosel 7 (Koblenz 2003).

[28] A Salzbourg, un angle de mur encore porteur d’un enduit peint a été soulevé et transporté vers son lieu de conservation. Des informations et des vues sont sur le web: http://www.smca.at/neue_residenz/mauer.html.

Garcímartin Morales 2007 A. Garcímartin Morales, La decoración pictória de los edificios termales de la Baetica, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, actes del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 483–486.

González 2007 E. González, Pinturas de la Casa de Oceanos en Lucus Augusti, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, actes del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 439–441.

Guiral Pelegrín – San Nicolás Pedraz 1998 C. Guiral Pelegrín – M. P. San Nicolás Pedraz, La pintura y el mosaico romanos en Hispania, Addenda, Arqueología y prehistoria 1998.

Hebditch 1984–1985 M. Hebditch, Le "Museum of London", in: Archéologie et projet urbain, Monuments historiques 136, déc.1984–jan. 1985, 33–37.

Jobst 2001 W. Jobst, Das Heidentor von Carnuntum. Ein spätantikes Triumphalmonument am Donaulimes (2001).

Kieweg-Vetters 2011 G. Kieweg-Vetters, Eine Darstellung von Dienern im Legionslager von Carnuntum?, CarnuntumJb 2009–2011, 47–58.

Kirchhof 2009 A. Kirchhof, Topographic investigations next to cella trichora in the northwestern part of the Aquincum Military town, Aquincumi Füzetek 15, 2009, 44–62.

Ling 1985 R. Ling, Romano-British wall painting, Shire Archaeology 42 (Aylesbury 1985).

Mostalac Carrillo 1995 A. Mostalac Carrillo, El programa pictórico de la estancia absidiada "F" de la Casa Basílica de Mérida, in: R. Teja – C. Pérez (ed.), Congreso internacional La Hispania de Teodosio, Segovia 395 (Valladolid 1995) 581–603.

Nunes Pedroso 1992 R. Nunes Pedroso, As pinturas murals in situ, in: J. L. Bairrão Oleiro, Conímbriga, Casa dos repuxos. Corpus dos mosaicos romanos de Portugal, Conventus Scallabitanus 1 (Conímbriga 1992) 159–166.

Nunes Pedroso 2006 R. Nunes Pedroso, Réseaux, plantes et marbres. Une importante peinture luso-romaine du IVe s. ap. J.-C., La peinture antique, Dossiers d'archéologie et Sciences des origines 318, 2006, 70–75.

Payueta Martínez 2009 A. Payueta Martínez, Intervención sobre las pinturas murales procedentes del larario de la casa del ninfeo del yacimiento arqueológico de Bilbilis, parte II, Kausis 6, 2009, 16–23.

Pfahl 1998 S. Pfahl, 400 Jahre Wohnen in einer Insula. Ausgrabung Trier-Pestalozzi-Schule, Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier 30, 1998, 41–52.

Remolà Vallverdú *et al.* 1998 J. A. Remolà Vallverdú – F. Tarrats i Bou – J. M. Macias – E. Ramón Sariñena, Excavacions a l'àrea residencial de la villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès), Empúries 51, 1998, 197–226.

Schwalb 1902 H. Schwalb, Römische Villa bei Pola, Schriften der Balkankommission, Antiquarische Abteilung V/2 (Vienne 1902).

Thomas 1993 R. Thomas, Römische Wandmalerei in Köln, Kölner Forschungen 6 (Mainz 1993).

Vibert-Guigue 2011 Cl. Vibert-Guigue, Cartographie de décors peints et stuqués découverts in situ sur du bâti antique en Gaule, Aquitania suppl. 20, 2011, 199–211.

Abbildungen

Abb. 1: Carte de situation, avec quelques exemples de peintures *in situ* (infographie Cl. Vibert-Guigue)
1. Villa d'Els Munts, Tarragone (Espagne). Paroi de fontaine avec *tabula ansata* inscrite. Cliché MNAT, R. Cornadó
2. «Römervilla», Bad Neuenahr-Ahrweiler (Allemagne). Cheminée murale plaquée sur un décor peint. Cliché E. Dubois Pelerin
3. Palais du Gouverneur, *Aquincum* (Hongrie), aquarelle de G. Zsigmondy, Courtoisie Musée d'*Aquincum*
4. Tombeau de Gorgippia, Russie (Alekseeva 2001), montage-infographie Cl. Vibert-Guigue
5. Hanghaus 2, pièce 8 (Ephèse, Turquie), cliché Cl. Vibert-Guigue
6. Villa de Piazza Armerina (Sicile), *cubiculum* 39 c, cliché Cl. Vibert-Guigue
7. «Hunor 5 room Sudwal», *Aquincum* (Hongrie), cliché A. Kirchhof
8. «Basilique», Tróia (Portugal), cliché R. Nunes Pedroso

Claude Vibert-Guigue
Archéologies d'Orient et d'Occident
UMR 8546 du CNRS, ENS
45, rue d'Ulm
F – 75230 Paris
Claude.Vibert-Guigue@ens.fr

Julien Boislève – Karine Jardel

Imitations de marbres du *forum* de Vieux (Calvados, France), quelques particularités de la seconde moitié du IIe s. ap. J.-C.

(Taf. CLXXXIII, Abb. 1–4)

Abstract

During the excavation of the *forum* in Vieux (*Aregenua* in Latin) in Calvados, France, we discovered several painted decors as part of the official buildings that enclosed the *forum* on its eastern side, including the *curia*. In particular, two very different decors imitating marble shall be presented here. Even though numerous paintings imitating *opus sectile* exist, these two sets each present their own characteristics, which we can link to specific styles.

In the first decor, which was probably installed in the *curia*, a pattern of bead and reel framing marble plates, mostly of a circular shape, could be found on a small set of paintings, dating back to the 2nd century AD; this might well express the specific taste of that particular period.

The second decor, still in place on the façade of the building, is made up of compartments with simple geometric patterns (alternately circles and diamonds) separated by thin white bands with groove-like stripes. This is very similar to three other sites dating back to the 2nd half of the 2nd century. This points to an architectural unity, since all these paintings decorate official or religious buildings (sanctuary, *conciliabulum, forum)* which suggests, at a given time, a style specific to the function of these buildings (traduction E. Smith).

Introduction

La ville antique d'*Aregenua* se situe sous l'actuel village de Vieux, implanté à 10 km au sud-ouest de Caen, chef lieu de la région bas-normande. Dans l'Antiquité, *Aregenua* était la capitale des Viducasses, peuple de la Gaule Lyonnaise. En 2007, une fouille programmée est engagée par le Conseil général du Calvados au sud de la ville, sur le *forum* antique. La fouille met alors au jour un ensemble de bâtiments publics érigé sur le petit côté oriental de l'*area*.

Ces bâtiments, partiellement dégagés au XIXe siècle par la Société des Antiquaires de Normandie, avaient fait l'objet d'interprétations erronées entraînant la plus grande confusion sur leur usage. La description des vestiges et du décor induisait une fonction thermale et non celle d'un sénat ou d'une basilique[1]. Ces investigations de 1840 et 1859 n'ayant été que partielles, une partie du décor de ces édifices a été conservée soit *in situ*, soit démantelée dans les remblais remaniés. C'est ainsi que les fragments d'enduits peints découverts dans la curie d'une part, et la peinture conservée sur le mur de façade d'un autre édifice public d'autre part, présentent tous deux un décor tiré du répertoire marmoréen.

I – Contexte de découverte: les bâtiments publics

Le «bloc administratif» forme une galerie à l'intérieur de laquelle se succèdent les bâtiments publics (*vestibulum*, curie, *tabularium*? …) (Abb. 1). Édifiée au début du IIe s. ap. J.-C., la curie forme à l'origine une vaste pièce de 12,40 m x 9,15 m. D'importants travaux effectués dans la seconde moitié du IIe siècle visent à

[1] Charma 1862, 140.

son agrandissement, à la modification des aménagements intérieurs et à la mise en place de nouveaux éléments d'ornementation (peinture, éléments de placage, *opus sectile*). La façade orientale est ainsi repoussée d'1,50 m et le nouveau mur accueille dans son épaisseur une niche qui évoque les curies à abside. L'ancien mur n'est que partiellement arasé et une partie de son élévation est conservée pour former un podium. Face à cette scène se dressaient trois rangées de gradins construits en hémicycle. Deux ouvertures, placées en vis-à-vis à l'aplomb des gradins, ouvraient sur le *vestibulum* au nord et, selon toute vraisemblance, sur le *tabularium* au sud. Ce nouveau plan, avec ses structures aménagées, est encore de mise dans la première moitié du III^e siècle, et, probablement, durant une partie de la seconde moitié de ce siècle. Un revêtement de dalles en «pierre de Caen» posées sur un mortier de tuileau servait de sol dans l'hémicycle, tandis que le même calcaire était utilisé comme placage sur les gradins. Outre ces éléments conservés en place, des vestiges de décor d'applique et des fragments d'enduits peints ont été mis au jour dans les remblais d'abandon remaniés par les fouilles du XIX^e siècle. Le travail de remontage a ainsi permis de reconstituer un décor marmoréen.

En parallèle, dans le secteur nord, une peinture murale a été mise au jour le long du mur de façade de la salle IV. Cette peinture est conservée en une plaque unique de 12 m de longueur pour une hauteur maximale de 66 cm. Mise en place au dessus d'un stylobate chanfreiné en pierre calcaire, cette peinture participait à la décoration ostentatoire des bâtiments officiels de la cité. Elle embellissait ainsi une galerie couverte qui longeait la salle IV. La plaque concerne la zone inférieure d'un décor, dont la détérioration de la partie supérieure est due à un incendie. Ce dernier a entraîné la destruction et le réaménagement de la galerie durant le milieu du III^e s. ap. J.-C. C'est ainsi que de nombreux fragments d'enduits peints, fragilisés sous l'effet du feu, ont été mélangés à des éléments de bois incendiés à l'état de charbon, des tuiles et des pierres calcaires rubéfiées.

II – Les peintures de la curie: des perles et pirouettes typiques du II^e s. ap. J.-C.?

La fouille des niveaux de comblement de la curie a permis de récupérer de nombreux fragments d'enduits peints. Une partie d'entre eux provient toutefois des remblais des fouilles menées au XIX^e s. par la Société des Antiquaires de Normandie. Les enduits présentent donc un état de fragmentation très avancé qui interdit le remontage de grandes sections du décor. Pourtant, quelques éléments clé autorisent une restitution d'une partie du décor d'un des états de la pièce (Abb. 2).

La plinthe est une bande rouge bordeaux dont la hauteur est inconnue. Elle est couronnée d'un filet blanc. Au-dessus, la zone inférieure accueille des imitations de marbre dont quatre types sont représentés:

- un premier est constitué d'un fond rouge bordeaux moucheté de fines projections roses qui identifient clairement une imitation de porphyre rouge;
- un second présente un fond constitué de larges taches jaune clair à jaune foncé, rehaussé de fines veinures ondulantes rouge à marron et recouvert d'un mouchetis rouge. On y reconnaît volontiers une imitation de marbre jaune de Chemtou;
- le troisième est une imitation de marbre à matrice rose dont le fond joue sur différentes nuances rehaussées de veinures marron et de gros nodules verts;
- le quatrième est un fond vert foncé rehaussé de taches vert clair. Par endroits, un mouchetis rouge est présent. Il faut y voir une imitation de marbre vert antique.

L'organisation de ces différentes imitations n'est pas assurée. Toutefois, il est certain qu'elles participent à l'évocation d'un placage de marbre, un *opus sectile*. Les quelques plaques ou fragments clé indiquent que le porphyre rouge est représenté en disque cerné de perles et pirouettes blanches qui le séparent d'un fond de marbre de Chemtou. D'autres plaques associent le marbre rose et le marbre vert, ce dernier prenant place dans un carré sur pointe et le premier dans les écoinçons triangulaires. D'après les quantités de chaque type d'imitation qui nous sont parvenues, nous proposons de restituer une alternance de compartiments rectangulaires couchés et d'inter-compartiments plus étroits. Les premiers accueillent le motif de disque de porphyre rouge sur fond jaune et les seconds le carré sur pointe vert sur fond rose. Hormis les perles et pirouettes autour du disque, tous les autres champs d'imitation de roche sont cernés par des filets blancs. Sur certains côtés des compartiments, des bandes sombres créent l'effet d'une ombre destinée à parfaire l'illusion d'un

véritable placage. La bande de transition est constituée d'une bande rouge foncé de 9 cm de largeur, bordée de part et d'autre d'un filet blanc. Elle est surmontée d'une bande jaune de 7,7 cm de large sur laquelle on distingue une forme rouge qui correspond vraisemblablement à l'ombre portée du pied d'un candélabre. Au-dessus, en effet, la zone médiane est rythmée de panneaux rouges et d'inter-panneaux noirs. Les premiers sont pourvus de filets d'encadrement intérieur jaunes et bleus et d'une bordure ajourée constituée d'une ligne de tridents jaunes sans alternance. La pointe centrale, plus longue est rehaussée d'un point. Le centre des panneaux pourrait avoir été agrémenté de tableaux figurés dont de maigres indices nous sont parvenus. Nous supposons les drapés du vêtement d'un personnage et l'évocation d'un pelage de panthère. Les inter-panneaux, à fond noirs, sont chargés d'un candélabre apparemment très fourni où se superposent de nombreux éléments, dont des ombelles et plateaux traités dans une large gamme de bleus et de jaunes avec de multiples rehauts blancs, gris ou marron.

Si la composition générale de ce décor présente une ordonnance et des accessoires décoratifs plutôt courants, il est un élément de la zone inférieure qui attire davantage notre attention: le rang de perles et pirouettes cernant un disque d'imitation de porphyre rouge.

La zone inférieure traitée en imitation de marbre est fréquemment utilisée dans les décors de Gaule romaine, avec une volonté illusionniste plus ou moins poussée. À Vieux, les roches représentées sont clairement identifiables et leur traitement plutôt soigné. Quelques détails, comme les ombres sur certains côtés, témoignent également de cette volonté de créer l'illusion. Pour autant les types de roches choisis et même les motifs des placages sont parmi les plus courants. On retrouvera ainsi une multitude d'exemples de disques de porphyre rouge au centre d'un rectangle de Chemtou ou autre marbre jaune. Citons, non loin de Vieux, les peintures de la rue Saint-Patrice à Bayeux (Calvados)[2] où l'on retrouve les mêmes alternances de couleurs et un même motif. Pourtant, le rang de perles et pirouettes apparaît en contradiction avec la recherche d'imitation fidèle d'un placage de marbre. En effet, le motif n'a pas sa place au sein d'un *opus sectile* où sa réalisation serait complexe. Au mieux, il pourrait se trouver sur de véritables marqueteries de roches, aux découpages savants et aux plaquettes de petite taille. La peinture permet justement toutes les fantaisies et n'hésite pas à puiser dans des vocables décoratifs de divers horizons. Dès lors, la présence de ce motif peut-elle être un élément déterminant? On le retrouve effectivement sur d'autres décors, utilisé de la même façon, cernant un disque. Il est ainsi visible sur plusieurs compartiments du décor d'Escolives-Sainte-Camille[3] où il borde de part et d'autre une bande de marbre vert entourant un disque de porphyre rouge. Ce décor est daté du milieu du IIe s. ap. J.-C. À Auxerre (Yonne), le site du boulevard Vaulabelle[4], daté du premier tiers du IIe s. ap. J.-C., présente le même motif employé dans une composition comparable. Il en va de même à Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône)[5], sur un décor réalisé dans le courant du IIe s. ap. J.-C. et sur le décor du *frigidarium* des thermes de Münsingen[6], situé autour du milieu du IIe s. ap. J.-C. À Trèves, ce sont deux ensembles, l'un sous les thermes impériaux et l'autre sous la place Constantin, qui offrent des exemples de ce motif. Le premier est clairement daté des environs de 140 ap. J.-C.

Les décors utilisant ce dispositif semblent donc nettement réalisés dans le courant du IIe s.; l'emploi des perles et pirouettes associées à une imitation de marbre pourrait donc être un marqueur chronologique.

III – Le décor de la galerie

Dans la galerie bordant la curie à l'ouest, le mur de façade conservait un enduit en place sur 12 m de longueur et une hauteur maximale de 66 cm (Abb. 3). L'état de conservation de l'ensemble est très variable, certaines zones présentant de fortes dégradations rendant la lecture du décor difficile dans le détail. Toutefois l'organisation générale de la zone inférieure est parfaitement perceptible. Le décor se compose d'une plinthe de 25 à 27 cm de hauteur, continue et de teinte beige à kaki. Elle est couronnée d'un filet blanc. Au-dessus, la zone inférieure est une succession d'imitations d'*opus sectile*, avec une alternance de deux motifs, sur un

[2] Amadéi – Bujard 2007.
[3] Barbet *et al.* 2003.
[4] Allag – Nunes Pedroso 2003.
[5] Barbet s. d.
[6] Kapossy 1966.

rythme binaire simple. Larges de 87 à 90 cm pour une hauteur restituée de 75 cm, les compartiments accueillent soit un losange couché soit un disque central. Disques et losanges sont toujours encadrés d'une bande de 4 à 5 cm, cernée de part et d'autre d'un filet (Abb. 4). Trois types d'imitations de roches sont représentés dans chaque compartiment, la place de chacun changeant sans rythme clairement établi. On trouve ainsi une nouvelle fois les trois roches les plus fréquemment représentées: un marbre de Chemtou jaune, un porphyre rouge et un marbre vert antique. Le traitement est très rapide et beaucoup moins détaillé que sur le décor de la curie. Sur le fond jaune, de larges coups de pinceau blancs créent les nodules du marbre et quelques veinures marron renforcent l'évocation. Le procédé est à peu près le même pour le marbre vert et le porphyre rouge est un mouchetis de rose sur fond rouge bordeaux. On note également un certain manque de rigueur dans la géométrie des motifs. Les losanges sont loin d'être réguliers et les disques ne sont pas toujours parfaitement centrés.

D'étroites bandes de 6 à 7 cm de largeur assurent la séparation entre deux compartiments. Blanches ou simplement laissées de la couleur du mortier, elles sont ornées de deux filets latéraux beiges à jaunes ou d'un seul filet central blanc.

La composition de cette seconde imitation d'*opus sectile* demeure très classique, tant du point de vue des roches représentées que des motifs utilisés, parmi les plus simples. Pourtant, l'organisation des compartiments, relativement hauts et juxtaposés sans autre inter-compartiment que d'étroites bandes de séparation, appelle des comparaisons qui révèlent un type bien particulier.

Le site de Genainville (Val-d'Oise)[7] a ainsi livré deux décors en place où on retrouve, en zone inférieure, des compartiments d'imitations de marbre presque carrés, séparés par de minces bandes dont les traits sombres évoquent une moulure fictive. Les motifs géométriques choisis ainsi que les roches représentées sont beaucoup plus variés et plus complexes mais l'ordonnance générale est bien la même qu'à Vieux. Ces peintures prennent place dans la galerie nord d'un temple et dans un bâtiment secondaire attaché au vaste ensemble architectural considéré comme un *conciliabulum*. C'est exactement le même principe qui prévaut sur les peintures du site d'Escolives-Sainte-Camille que nous avons déjà évoquées pour le motif de perles et pirouettes. Les compartiments, où alternent également des motifs de cercles et de losanges couchés, sont séparés par les mêmes bandes étroites pourvues d'un filet central qui évoquent une rainure ou une mouluration sur un placage de marbre. À Genainville, le traitement est, en revanche, très différent de celui de Vieux; les imitations de roches sont beaucoup plus soignées et les motifs agencés de façon plus complexe (cercles inscrits dans les losanges et carrés inscrits dans les cercles). Ces peintures proviennent d'un complexe architectural comprenant un temple et une source thermale, ce qui conduit A. Barbet à y voir également un *conciliabulum*. Enfin, citons un décor qui provient du petit temple du sanctuaire d'Eu-Bois-l'Abbé (Seine-Maritime)[8]. La zone inférieure, au-dessus d'une plinthe rouge mouchetée, présentait une succession de compartiments de 60 sur 70 cm de côté, offrant une alternance de motifs: losange et disque. Les premiers sont peints d'une imitation de marbre vert et se dégagent sur un fond jaune à veinures. Les seconds, rouges, se détachent sur un fond d'imitation de marbre vert.

Ces décors sont tous associés à des édifices importants, plutôt des sanctuaires, hormis l'exemple de Vieux associé au bâtiment public bordant le *forum*. On peut donc s'interroger sur le choix particulier de ce programme ornamental. Il est vrai que les décors marmoréens peints constituent un substitut peu onéreux aux véritables placages particulièrement coûteux, surtout lorsqu'ils doivent être mis en œuvre sur des parois aussi grandes que celles de ces bâtiment imposants. Faut-il pour autant considérer que ces imitations à compartiments de même largeur, juxtaposés, sans inter-panneaux et généralement séparés par des bandes étroites évoquant des plaques de marbre moulurées, correspondent à un type de décor dévolu aux édifices publics ou monumentaux? Nous trouvons bien des exemples d'imitations d'*opus sectile* dans la sphère privée, mais nous retiendrons qu'aucun ne présente les caractéristiques qui nous amènent à rapprocher les décors de Vieux, d'Escolives-Sainte-Camille, de Genainville et d'Eu-Bois-l'Abbé.

De même, il apparaît que ce type de composition d'imitation d'*opus sectile* correspond à une mode bien calée dans le temps. En effet, les deux décors du temple de Genainville sont datés du troisième tiers du II^e^ s.

[7] Berthier 1980; Monier 1980.
[8] Muller-Dufeu 1997, 43–46.

ap. J.-C., tandis que la réalisation de ceux d'Escolives-Sainte-Camille interviendrait vers le milieu du même siècle. À Eu-Bois-l'Abbé, le réaménagement au début du III^e^ s. d'un «grand temple» s'appuyant sur les constructions précédentes rattache clairement le décor marmoréen à l'édifice précédent dit «petit temple». Sa construction est datée du règne d'Hadrien. À Vieux, l'état d'avancement actuel de la fouille permet seulement d'assurer que la peinture est antérieure à la première moitié du III^e^ s. ap. J.-C. Les niveaux de construction de la galerie n'étant pas encore atteints, nous ne disposons pas de *terminus post quem* pour préciser la mise en place de ce décor sur l'un de ses murs. En référence aux décors des autres sites précédemment cités, nous ne pouvons donc que proposer une datation stylistique au II^e^ s. (et plus vraisemblablement dans la seconde moitié de ce siècle) puisqu'il semble apparaître que ce type de composition pourrait être bien caractéristique de cette époque.

Conclusion

Ces deux décors, associés au bâtiment administratif bordant le *forum* de la cité antique d'*Aregenua*, révèlent une partie de la nature du programme iconographique et décoratif mis en œuvre sur de tels ensembles. Associés aux placages de marbres variés retrouvés dans la curie, ces peintures, où le thème marmoréen est également très présent, traduisent le goût prononcé pour ces matériaux symboles du luxe digne des édifices majeurs de la cité. Par ailleurs, l'étude de chaque décor montre que les compositions diffèrent. Elle permet également de noter des caractéristiques propres qui définissent des groupes cohérents en matière de datation et dégagent donc de possibles marqueurs chronologiques.

Bibliographie

Allag – Nunes Pedroso 2003 C. Allag – R. Nunes Pedroso, Les peintures murales romaines de Vaulabelle à Auxerre et leur présentation au musée Saint-Germain, in: C. Allag (dir.), Peinture antique en Bourgogne, actes du XVI^e^ séminaire de l'AFPMA, Auxerre 24–25 octobre 1997, RAE suppl. 21 (Dijon 2003) 17–30.

Amadéi-Kwifati – Bujard 2007 B. Amadéi-Kwifati – S. Bujard, Les peintures de la rue Saint-Patrice à Bayeux (Calvados), in: C. Guiral Pelegrin (dir.), Circulacion de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antiqua, Actes du IX^e^ colloque international de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 423–426 pl. 112.

Barbet *s. a.* A. Barbet, Les peintures murales, in: G. Berard – B. De Luca – C. Landure, Les fouilles de l'enclos des Chartreux. De l'Antiquité au XVII^e^ s., Aix-en-Provence, Documents d'Archéologie Aixoise 5, *s. a.*, 24 fig. 25.

Barbet *et al.* 2003 A. Barbet – P. Laurent – C. Lepert, Escolives-Sainte-Camille (Yonne). Étude d'un décor peint, in: C. Allag (dir.), Peinture antique en Bourgogne, actes du XVI^e^ séminaire de l'AFPMA, Auxerre 24–25 octobre 1997, RAE suppl. 21 (Dijon 2003) 55–66.

Berthier 1980 G. Berthier, Les peintures du temple de Genainville (Val-d'Oise), in: A. Barbet, Peinture murale en Gaule. Bilan de treize années de recherches, Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires 1979, Publication du centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9 (Dijon 1980) 127–134.

Charma 1862 A. Charma, Mémoire sur les fouilles pratiquées au village de Vieux (Calvados), Mémoires lus en Sorbonne 1862.

Kapossy 1966 B. Kapossy, Römische Wandmalereien aus Münsingen und Hölstein, Acta Bernensia 4 (Bern 1966).

Monier 1980 F. Monier, Genainville. Peintures murales du bâtiment secondaire VI, in: A. Barbet, Peinture murale en Gaule. Bilan de treize années de recherches, Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires 1979, Publication du centre de recherches sur les techniques gréco-romaines 9 (Dijon 1980) 135–140.

Muller-Dufeu 1997 M. Muller-Dufeu, Le Sanctuaire de Bois l'Abbé (76) et son décor, Archéologie de la Picardie et du Nord de la France 1997, Revue du Nord 79, n. 323, 7–63.

Abbildungen

Abb. 1: Plan schématique des bâtiments publics du *forum* de Vieux (plan et DAO J.-Y. Lelièvre)
Abb. 2: Restitution hypothétique du décor de la curie du *forum* de Vieux (clichés et DAO J. Boislève)
Abb. 3: Décor en place sur le mur de galerie du *forum* de Vieux (cliché J. Boislève)
Abb. 4: Détail du décor de la galerie du *forum* de Vieux (cliché J. Boislève)

Julien Boislève
Chargé d'études spécialisées sur les peintures murales et stucs d'époque romaine,
service archéologie, Conseil général du Calvados
La Bonnemais
F – 35590 La Chapelle Thouarault
boislevejulien@yahoo.fr

Karine Jardel
Archéologue, service archéologie, Conseil général du Calvados
36 rue Fred Scamaroni
F – 14000 Caen
karine.jardel@calvados.fr

Arnaud Coutelas – Magali Mondy – Karine Boulanger

La relation entre les supports de peinture et la fonction des espaces dans le balnéaire de la villa de Damblain (Vosges, France)

(Taf. CLXXXIV, Abb. 1–4)

Abstract

The study of the lime mortars from the wall paintings of Damblain (Vosges, France) was undertaken within the framework of the Collective Research Program on "the Gallo-Roman wall painting in the territories of Leuques and Médiomatriques", directed by M. Mondy. The main aim was to check if a specific technical inheritance existed in the territories of Leuques and Médiomatriques, and to identify, if possible, workshops of stucco workers.

The baths of the Gallo-Roman villa of Damblain were the objects of study. This thermal complex includes in particular an *apodyterium*, a corridor, a *frigidarium*, a cold basin, a *tepidarium* and a *caldarium*.

Nearly twenty samples of wall painting were recovered. The majority of the corpus comes from walls, ceilings and vaults. The samples were studied in macroscopy and then, after the preparation of thin sections, in optical microscopy.

The general feeling at the conclusion of this study is that the corpus is rather original. The nature of certain materials and the choices in the realization of the plaster do not clearly stand in relation to the architectural function. Moreover, the distinctions in the plasters are to be put in relation to the nature of the room. The plasters do not coincide with the diptych "wall painting/vault painting", but with "thermal room *stricto sensu* (*frigidarium*, basin)/annexes (*apodyterium*, corridor)". A rather simple logic appears, founded on the moisture degree of the room, with a hydride technique for the coating of the corridor placed against the *apodyterium* and *frigidarium*.

The composition and the quality of some materials show real weaknesses. Some practice, rather empirical, could indicate a fear for the durability of the coatings, related to the important moisture in the building. But they also indicate the existence of a specific know-how in the team of craftsmen. Moreover, the constructor had to adapt to the usual economic constraints and probable difficulties to supply the construction site with adequate raw materials.

Introduction

Problématiques

L'étude des mortiers de chaux constituant les supports des peintures murales de Damblain (Vosges, France) a été menée dans le cadre du Programme Collectif de Recherches sur «Les enduits peints gallo-romains sur les territoires des Leuques et des Médiomatriques», dirigé par M. Mondy. L'objectif principal de notre recherche sur ces mortiers de chaux concerne en priorité deux aspects fondamentaux de la connaissance de l'artisanat des *tectores* de ces territoires du Nord-est de la Gaule. Il s'agit d'une part de vérifier s'il existe un patrimoine technique spécifique aux territoires des Leuques et Médiomatriques, ou à une (ou des) portion(s) de ce territoire, en confrontant les résultats obtenus à ceux déjà établis pour le reste de la Gaule romaine[1]. D'autre part, il s'agit, le cas échéant, d'identifier des ateliers de stucateurs et de tenter de suivre leurs différentes interventions.

[1] Coutelas 2003.

Pour ce faire, il convient de définir précisément les diverses productions et de comprendre quels paramètres sous-tendent le choix de telle ou telle technique: nature et disponibilité des matières premières, nature ou fonction des espaces, position du décor sur la paroi, revêtement mural ou de plafond, etc.? Ce sont ces différents aspects qui seront discutés ici pour le cas particulier de la villa de Damblain.

Le site de Damblain

Le site de Damblain est implanté dans le Nord-est de la France, au sud du département des Vosges, en limite de la cité antique des *Leuques*. Les vestiges d'une villa gallo-romaine ont été mis au jour (fouille Inrap sous la direction de K. Boulanger), dont l'occupation semble s'échelonner entre la seconde moitié du I^er^ et le milieu du II^e^ siècle après J.C.[2].

L'aile occidentale de la *pars urbana* possède en son centre un secteur thermal. Il occupe une surface de 11, 60 m de longueur par 8, 60 m de largeur, soit une superficie totale de 80 m^2 (Abb. 1). L'accès s'effectue au sud par l'intermédiaire d'un couloir (L.309). Dans un premier temps, le baigneur entre dans une vaste pièce de plan carré, chauffée par hypocauste, faisant office de vestiaire (*apodyterium* L.312) et de salle de repos. Il pénètre ensuite dans une salle non chauffée (*frigidarium* L.311) dotée à l'ouest d'un bassin d'eau froide (L.310) formant une excroissance en façade du bâtiment. Puis, il passe dans une pièce de mêmes dimensions, chauffée par hypocauste et correspondant à la salle tiède des bains (*tepidarium*). Enfin, il aboutit dans la pièce la plus chaude (*caldarium* L.313) aux proportions équivalentes, également chauffée par hypocauste et comportant un petit bassin et une baignoire. Cette disposition des salles thermales implique un parcours rétrograde.

Les décors

Il est possible de proposer une restitution pour le décor du vestiaire. Au-dessus d'une plinthe bleu gris, qui devait être masquée par la présence de bancs, se développait un champ blanc limité à 0, 85 m du sol par un double bandeau large rouge et jaune, sur lequel prenaient appui des panneaux blancs encadrés par des bandeaux et filets intérieurs rouges, verts ou jaunes. Des décors à réseau en composition linéaire sont à restituer en «zone médiane», en inter-panneaux[3].

Le *frigidarium* et son bassin sont pourvus d'un programme décoratif homogène, lumineux, sobre et de bonne facture, en adéquation avec un sol couvert d'un *opus sectile* mariant des dalles de formes et de couleurs variées. La base des murs de la salle froide est couverte d'un placage de pierres calcaires blanches, en harmonie avec le revêtement blanc des voûtes; ces dernières sont en plein cintre pour la salle froide (sur terres cuites architecturales), et en voûte d'arêtes ou en coupole pour le bassin (sur lattis de bois).

Nature des matériaux et origine des matières premières

Les matériaux

Sept familles de matériaux ont été identifiées. Trois ont été employées pour la réalisation des couches de finition (Abb. 2). Il s'agit tout d'abord des mortiers de chaux et de cristaux de calcite, assez courants en Gaule romaine, bien que réservés à des destinations architecturales précises[4]. Il s'agit toutefois ici des rares exemples que nous ayons de l'emploi de ce granulat pour ces régions du Nord-est de la Gaule (cf. *infra*). Il s'agit ensuite des mortiers de chaux et de sable calcaire. D'assez bonne qualité, ces couches de finitions ont été repérées exclusivement dans les peintures murales du vestiaire. Enfin, des couches de finition ont été préparées avec des mortiers de chaux, sable calcaire et tuileau (terres cuites architecturales broyées). Ce dernier est toujours présent en faible quantité. Il ne s'agit cependant pas de «pollutions», mais d'un ajout réel, sans

[2] Boulanger *et al.* 2012; Mondy *et al.* 2011.
[3] Mondy *et al.* 2011.
[4] Coutelas 2006.

doute en vue d'améliorer la pérennité de l'enduit faces aux conditions humides dans les pièces. Quoi qu'il en soit, c'est une composition qui est, en Gaule romaine, rarement observée.

Dans les couches (b) des enduits du vestiaire et du couloir L.309 s'observe la famille des mortiers de chaux, sable fin siliceux et tuileau. Ces derniers sont chaque fois en proportion moindre que le sable naturel, mais leur teneur est toutefois toujours significative et marque le souhait de rendre le mortier plus résistant aux conditions d'humidité, tout en lui donnant du corps. Les couches (b) des enduits du *frigidarium* et du bassin sont en revanche constituées de mortiers de chaux et tuileau, sans aucun ajout de granulat naturel.

Quelques enduits présentent une première couche[5] en mortier chargé de sable fin siliceux et de tuileau (en grandes quantités), dont la matrice, visiblement pauvre en chaux, constituée de terre (argilo-limoneuse). S'il n'est pas rare de voir un tel matériau en première couche d'un enduit mural ou d'un plafond (ou d'une voûte) en Gaule romaine, son emploi au sein d'un édifice thermal surprend quelque peu. Cette technique semble ici surtout réservée pour les enduits du vestiaire, ce qui était sans aucun doute préférable.

Enfin, dernière famille, un mortier de chaux et de sable siliceux a été utilisé, mais uniquement pour la confection des joints regarnis de la cave et de son escalier[6]. Cette composition permet de classer les joints regarnis de Damblain dans le groupe des joints au mortier assez riche en sable, connus notamment pour l'aqueduc de Chassenon (Charente)[7].

Les matières premières

Nous n'aborderons pas en détail, ici, la question du granulat naturel. Signalons simplement que deux types de sable s'observent au sein des mortiers de chaux des peintures murales de ce secteur de la villa. Il y a tout d'abord le sable siliceux fin qui, associé à de nombreux éléments de tuileau, constitue le granulat des mortiers de préparation des enduits du vestiaire L.312 et du couloir L.309. L'origine de ce granulat semble être à rechercher dans des niveaux de décomposition et/ou de remaniement des grès et sables fins locaux (formations du «Rhétien inférieur»)[8].

Le second type de granulat se retrouve dans les couches de finition des enduits du couloir L.309, du bassin L.310 et du *frigidarium* L.311. Il s'agit de grains de roches calcaires désagrégées. Les formes des grains sont généralement anguleuses. Les calcaires oolithiques sont les plus abondants, voire les seuls représentés. Il est intéressant de noter que ces calcaires sont à rechercher plus à l'ouest, de l'autre côté de la vallée de la Meuse.

Le lot de tuileaux employé dans les enduits est intéressant, en ceci qu'une très grande variété de pâtes a été observée, et ce pour tous les mortiers. Pour exemple, les couches de préparation des enduits des murs et de la voûte du bassin L.310 (échantillons n. 05 et 06) présentent des tuileaux avec des pâtes:

Caramel, quelques sables quartzeux fins, quelques petits oxydes.

Ocre bordeaux, des plages plus noires, quelques limons ou sables fins quartzeux, quelques petits oxydes.

Ocre brun riche en limon quartzeux avec petits oxydes et papules orange.

Quelques gris noir à quelques fins limons.

Les tuileaux présents dans la couche (b) des enduits du vestiaire L.312 sont clairement identiques à ceux de ce premier lot. Les enduits muraux du *frigidarium* (échantillons n. 04 et 07) possèdent un ensemble de tuileaux qui montre des caractéristiques relativement proches.

Deux autres types de granulat sont à signaler. Le premier correspond à des cristaux anguleux de calcite, qui sont présents dans plusieurs couches de finition des échantillons n. 04 et 07 (*frigidarium*). Essentiellement de la dimension des sables fins, ils pourraient correspondre à du marbre blanc broyé, plutôt que d'un de ses substituts (veine de calcite, etc.). Le second granulat est particulier, car il s'agit de fragments ou nodules de mortiers qui sont repris pour la confection d'un nouveau matériau. Lorsqu'ils sont présents, c'est chaque fois en très faible quantité. Mais les fragments sont souvent de grandes dimensions (Abb. 3), ce qui permet

[5] La couche (b) pour l'échantillon n. 11, et la couche (c) pour les échantillons n. 01. 05. 18 f.

[6] Il est probable que l'enduit de la cave ait aussi été préparé avec un mortier de cette famille.

[7] Voir Coutelas *et al.* 2009, 78–82.

[8] Maubeuge 1977.

d'identifier dans plusieurs cas des morceaux de peinture murale inconnue, avec une couche picturale appliquée sur un mortier de tuileau (échantillons n. 01 et 18, vestiaire L.312).

Les supports

L'étude des peintures murales et celle de leur support nous permettent de supposer que la quasi-totalité des fragments retrouvés lors de la fouille du vestiaire L.312 correspondent au revêtement des murs. Les échantillons – 01, 02, 16 à 19 – montrent des supports équivalents, avec une couche (a), de finition, en mortier de chaux et de sable calcaire, et une couche (b) en mortier de chaux, sable fin siliceux et tuileau. Certains – 01, 18 et 19 – possèdent en sus une couche (c) en mortier pauvre en chaux. Il n'est pas certain que tous en possédaient une à l'origine; il est possible que ceux à trois couches correspondent à des zones de transition entre les zones hautes et basses du décor. En effet, on note, quand la couche (c) est présente, que la couche (b) est chaque fois plus fine que pour les autres échantillons. De surcroît, un prélèvement (n. 11) de peinture réalisé à la base du mur ne possède pas de couche de mortier de chaux, sable fin siliceux et tuileau, sa couche (b) étant directement constituée d'un mortier pauvre en chaux[9].

On trouve un autre support dans le *frigidarium* L.311 et son bassin L.310. Les murs[10] et les voûtes sont couverts par un enduit avec une couche (a) en mortier de chaux, sable calcaire et quelques tuileaux, et avec une couche (b) en mortier de chaux et de tuileau (échantillons 03, 05 et 06). Des variations sont cependant observées selon les secteurs recouverts, la couche (b) du n. 06 (revêtement des murs du *locus* L.310, au-dessus du bassin) étant plus épaisse et appliquée en deux fois, et le n. 05 (revêtement de la voûte du L.310) présentant une fine couche en mortier pauvre en chaux, très certainement mise en œuvre pour une meilleure accroche sur le lattis de bois[11].

Les parois du bassin sont revêtues de deux couches de mortier de chaux et de tuileau. Ces mortiers sont distincts entre eux, et différents de ceux employés pour enduire les murs et les voûtes du *frigidarium* et de son bassin. Toutefois, la nature du cortège de tuileaux est parfaitement identique entre ces mortiers, ce qui signale la contemporanéité de ces réalisations.

Les échantillons n. 04 et 07 du *frigidarium* témoignent de plusieurs campagnes de reprise du décor original (Abb. 4). Ce support d'origine était vraisemblablement constitué d'une couche (a) en mortier de chaux, sable calcaire et tuileau, et d'une couche (b) en mortier de chaux et de tuileau. Puis une première restauration de sa surface est intervenue, avec une couche de mortier de chaux et de cristaux de calcite. Une ou deux autres ont suivi, avec de nouveau une couche de mortier de chaux et de calcite pour l'échantillon n. 07, et une couche de mortier de chaux, sable calcaire et tuileau pour le n. 04. Ainsi, une première phase de réfection a dû intervenir, puis plusieurs campagnes de restauration de ce décor se sont enchaînées, peut-être à cause d'une grande altération de la surface en relation avec la forte humidité et le passage des personnes accédant aux marches du bassin L.310.

Enfin, le support de la peinture du couloir L.309 se distingue par une couche de finition en mortier de chaux, sable calcaire et quelques tuileaux, et une couche de préparation en mortier de chaux, sable fin siliceux et tuileau. La technique rappelle celle employée pour l'enduit du vestiaire, mais le mortier de préparation n'est pas exactement de même composition, et celui de finition est en revanche identique à celui des peintures du *frigidarium* et de son bassin.

Synthèse et conclusions: un savoir-faire inégal et original

Deux lots principaux de supports semblent donc coexister. Le premier correspond aux peintures murales du vestiaire, avec un mortier de sable et de tuileau couvert par un mortier à sable de calcaire broyé. Le

[9] Du fait de sa fragilité, cet échantillon n'a pas pu être étudié en microscopie optique en transmission. Signalons ici qu'il est cependant surprenant de trouver le support le plus fruste en bas de paroi.

[10] Deux états de décoration existent ici: la partie inférieure de la paroi du *frigidarium* était, à l'origine, recouverte d'un placage de pierre calcaire fine.

[11] Ceci n'aura pas été nécessaire pour le revêtement de la voûte du *frigidarium*, puisque l'enduit a été posé directement sur des briques (Mondy *et al.* 2011).

second correspond aux peintures originelles du *frigidarium* et de son bassin, présentes sur les murs et les voûtes, avec une couche de mortier de tuileau couverte par une couche de mortier de sable calcaire et quelques tuileaux. L'étude des tuileaux présents dans les mortiers a permis de montrer que les revêtements du vestiaire, ceux du décor originel du *frigidarium* (murs et voûte) et ceux du bassin froid (enduit, peinture murale et peinture de la voûte) sont contemporains.

Les distinctions dans les supports sont donc à mettre en relation avec la nature de la pièce. Le tuileau est employé, logiquement, pour les deux pièces humides, tandis que le vestiaire est traité comme une pièce sèche, à la différence toutefois que l'on peut noter d'assez nombreux tuileaux dans les couches de préparation, comme une assurance pour une meilleure pérennité de l'ouvrage.

Ce qui surprend ici, ce sont deux aspects relativement rares en Gaule romaine et qui sont, ici, visiblement communs. Le premier, c'est l'absence de variation de support entre les murs d'une pièce et sa voûte. Ce fait est supposé pour le vestiaire (mais reste non prouvé), et avéré pour le *frigidarium*, ainsi que pour le bassin froid L.310, avec toutefois pour ce dernier, l'ajout initial d'une fine couche de mortier pauvre en chaux pour aider à l'accroche du décor sur le lattis de bois de la voûte d'arêtes du bassin.

Le second trait particulier touche à la présence de tuileau dans les couches de finition du couloir, du *frigidarium* et du bassin. Cet emploi est certes connu en contexte d'humidité, mais plutôt en forte teneur dans le mortier et pour des décors très frustes. Ici, il s'agit d'un ajout dans une couche de finition de «belle qualité», pour la mise en œuvre de décor de non moins bonne facture. C'est donc une pratique qui, presqu'à l'instar de l'ajout de tuileau dans la couche (b) de l'enduit du vestiaire, reste timide et semble indiquer un manque d'assurance.

La présence de calcite dans certaines couches de finition est à signaler, d'autant qu'il s'agit pour l'heure d'une des premières occurrences que nous ayons[12] pour la région. Cependant, celle-ci n'a été observée que dans les couches de réfection, et ne participe donc pas à la définition du schéma décoratif initial.

Ainsi, le sentiment général à l'issue de cette étude est que le corpus est assez original, de par la nature de certains matériaux et les choix dans la réalisation des supports, qui ne sont pas précisément liés à la position du revêtement sur la paroi ou dans la pièce. Les distinctions dans les supports sont à mettre en relation avec la nature de la salle. Les supports ne coïncident pas avec le diptyque «revêtement mural/revêtement des voûtes», mais avec celui «salle thermale au sens strict/salle thermale annexe». Une logique assez simple apparaît, fondée sur le degré d'humidité de la pièce, avec notamment une technique hybride pour le revêtement du couloir placé contre le vestiaire et le *frigidarium*.

La qualité technique de certaines réalisations – telle celle des deux voûtes (en L.310 et L.311)[13] – est remarquable, les pratiques sont cohérentes et bien maîtrisées. Mais, ailleurs, la composition et la qualité des matériaux montrent de réelles faiblesses. Certaines pratiques, plutôt empiriques, pourraient indiquer une crainte – toute légitime – pour la pérennité des revêtements. Elles indiquent surtout l'existence d'un savoir-faire propre à l'équipe d'artisans qui aura eu, sans doute, à s'adapter aux habituelles contraintes économiques et à de probables difficultés pour s'approvisionner en matières premières adéquates.

Bibliographie

Boulanger *et al.* 2012 — K. Boulanger (dir.), Damblain, Vosges, La Cave. La villa à la Néréide. Un domaine agricole antique – pars urbana et pars rustica – réoccupé au premier Moyen Age, Rapport d'opération archéologique préventive, Inrap, SRA Lorraine (Metz 2012).

Coutelas 2003 — A. Coutelas, Pétroarchéologie du mortier de chaux gallo-romain. Essai de reconstitution et d'interprétation des chaînes opératoires, du matériau au métier antique (Doc. Université Paris I Panthéon-Sorbonne 2003), <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00528508/>.

Coutelas 2006 — A. Coutelas, Les couches de finition dans les supports de peintures murales en Gaule romaine, Les Dossiers d'Archéologie 318, 2006, 80 f.

Coutelas *et al.* 2009 — A. Coutelas – S. Büttner – C. Oberlin – B. Palazzo-Bertholon – D. Prigent – F. Suméra, Le mortier de chaux (Paris 2009).

[12] Le nombre d'enduits analysés à ce jour dans le cadre du PCR est relativement restreint, mais cette rareté est tout de même déjà significative.

[13] Ainsi que les sols d'*opus sectile*.

Maubeuge 1977 P.-L. Maubeuge, Notice de la Carte géologique de la France à 1/50 000 – Feuille Bourmont, n. 337, BRGM (Orléans 1977).

Mondy *et al*. 2011 M. Mondy – N. Froeliger – K. Boulanger, Les thermes de la villa de Damblain (Vosges), in: AFPMA 2011, Revue archéologique de l'Est, 217–228.

Abbildungen

Abb. 1: Secteur thermal de la villa de Damblain (cliché R. Elter, INRAP)
Abb. 2: Coupes schématiques des supports de peinture de la villa de Damblain. La surface est, par convention, en haut de l'image, orientée horizontalement. Pour plus de lisibilité, l'épaisseur de la couche de finition n'est pas à l'échelle (notez l'absence de cette couche pour l'échantillon 14). Cette couche est nommée «couche (a)». Les suivantes sont appelées successivement «couche (b)», «couche (c)», etc. (document A. Coutelas)
Abb. 3: Lame mince (2,4 x 3,6 cm) de l'échantillon 18, peinture murale du vestiaire, à trois couches de mortier. La première couche posée, couche (c), est pauvre en chaux, la couche (b) mêle sable fin siliceux et tuileau, et l'*intonaco*, couche (a), contient du sable calcaire. Notez la présence d'un fragment de mortier de tuileau dans la couche (b), indiqué par la flèche noire (cliché A. Coutelas)
Abb. 4: Echantillon 07, peinture murale du mur sud du *frigidarium*. La surface de cet enduit permet d'observer la superposition de deux décors. Le premier, à fond jaune moucheté, sur un *intonaco* à cristaux de calcite, correspond déjà à une reprise du décor du mur sud de la salle froide (cliché A. Coutelas)

Arnaud Coutelas
ArkeMine, chercheur associé UMR AOROC
La Talarbe
Plaine de Clairac
F – 26760 Beaumont-lès-Valence
arnaud.coutelas@arkemine.fr

Magali Mondy, INRAP Grand Est Nord
magali.mondy@inrap.fr

Karine Boulanger, INRAP Grand Est Nord
karine.boulanger@inrap.fr

Raymond Sabrié

Le II[e] style à Narbonne (France)

(Taf. CLXXXV, Abb. 1–4)

Abstract

Bemalter Wandputz des II. pompejanischen Stils ist an drei Stellen in Narbonne gefunden worden, zwei befinden sich im Stadtzentrum und eine dritte am nördlichen Stadtrand. Die Dekorationen mit dem am stärksten ausgeprägten Charakter stammen aus älteren Grabungen in der rue Littré. Auf ihnen sind Säulenteile, eine Türumrandung «à crossettes» und ein weibliches Gesicht dargestellt. Bei einer vor kurzem durchgeführten Grabung am Boulevard de Gaulle wurde eine geringe Anzahl von Malereien gefunden, die aber von großem Wert ist. Es handelt sich dabei um Überreste eines architektonischen Dekors mit Kapitellen, Wandpfeilern, kleinen Säulen, Konsolen, einem Dreiecksgiebel, aber auch Girlanden, einer tragischen Maske und einem weiblichen Gesicht in halbnatürlicher Größe. Im Clos de la Lombarde, der Stätte außerhalb des Stadtzentrums, wurden ebenfalls zahlreiche Dekorfragmente entdeckt, im Besonderen ein zinnoberroter Orthostat und anthropomorphe Konsolen. Die Malereien dieser drei Stätten stammen in etwa aus der gleichen Zeit und kommen den Wandmalereien der Häuser in Rom oder den Villen und *domus* in Kampanien nahe. Die getreue Nachbildung der Modelle der Metropole lässt den Gedanken aufkommen, dass sie von italischen Malern ausgeführt wurden, die vielleicht kurz nach der zweiten Gründung der Kolonie *Narbo Martius* durch Julius Cäsar im Jahr 45 v. Chr. in Narbonne gearbeitet hätten.

Après sa fondation en 118 av. J.-C., *Narbo Martius* devient le premier centre de diffusion de la romanité en Gaule. Il est l'image de la métropole sur le plan politique et religieux, mais aussi dans le domaine de l'urbanisme, de l'architecture publique et privée. Diverses découvertes témoignent du développement de la ville après la deuxième fondation de la colonie par Jules César en 45 av. J.-C. Les riches demeures s'ornent de modèles importés d'Italie et fidèlement reproduits. Les documents les plus significatifs de cette époque se rapportant à la décoration murale viennent de trois sites, deux au centre ville et un à la périphérie nord, au Clos de la Lombarde.

I – Decouvertes rue Littre

Les premières découvertes remontent à 1926 lors d'un sondage situé rue Littré. Ne nous sont parvenus que les fragments les plus colorés incrustés dans du plâtre et nous ne connaissons pas le contexte archéologique. Nous n'évoquerons ici que les décors les plus caractéristiques.

Soubassement

Un enduit rouge bordeaux moucheté de blanc et de noir décore le soubassement.

Fausse porte

Un élément de chambranle de porte à crossettes est peint sur un fond rouge sombre. L'angle supérieur droit est beige clair avec des moulures ocre. Du feuillage dans deux tons de vert se dresse en oblique vers la droite.

Les fausses portes apparaissent au début du Ier s. av. J.-C. à Rome dans la maison des Griffons. Elles sont connues aussi à Pompéi au Ier style, maison de *C. Julius Polybius*, *atrium* A, paroi nord[1]. Au IIe style, elles sont représentées dans l'*oecus* 6, paroi nord ou le *cubiculum* 16, alcôve est, de la villa des Mystères, style Ib, 70–50 av. J.-C. d'après H. G. Beyen[2]. On les trouve aussi à Boscoreale, *triclinium* G, paroi ouest, IIe style Ic, 60–40 av. J.-C.[3] et *triclinium* M[4]. A Oplontis, elles décorent l'*atrium* ouest[5]. Trois portes entrent dans la composition d'une peinture de la pièce 12 de Settefinestre datée du milieu du Ier s. av. J.-C.[6].

Base de colonne

Une base de grosse colonne repose sur un socle jaune situé au-dessus d'une corniche moulurée. Deux tores partiellement conservés sont peints en beige clair ainsi que le début du fût. Les scoties et l'ombre festonnée au-dessous sont marron foncé. Les colonnes de grande dimension, caractéristiques des décors du IIe style, ornent la plupart des parois des salles d'apparat. Le rendu festonné de l'ombre est bien utilisé à Oplontis.

Personnage

Une tête de personnage féminin, demi-grandeur, est peinte sur un fond bleu vert. L'élément conservé se limite au côté droit du visage. Le front et la joue sont beige rosé. Il ne reste que l'extrémité de l'œil et une partie du sourcil de couleur marron foncé. La chevelure bouclée de teinte sombre est ornée d'un diadème de perles blanches. Une mèche se recourbe sur le cou.

Les figures humaines appartenant au IIe style sont peu nombreuses en Gaule. Nous signalerons à Narbonne un élément de visage découvert Bd Général de Gaulle (voir ci-dessous) et deux fragments provenant de l'*oppidum* de Murviel-lès-Montpellier[7].

II – Vestiges du Bd General de Gaulle

A une centaine de mètres plus au nord-est, le long du Bd Général de Gaulle, un sondage profond réalisé en 2006, entre 5 et 6 m, mais très limité (3 m x 1,50 m) a livré quelques céramiques, des tubulures en terre cuite et des fragments d'enduits peints d'une grande qualité.

A l'état de fragments, on a recueilli deux chapiteaux corinthiens dont il manque en particulier l'astragale (Abb. 1). Le type a est conservé sur une largeur de 7,8 cm et une hauteur de 11 cm. La corbeille est vert clair à gauche, vert moyen à droite. Tous les rehauts sont beige clair ou marron clair et l'éclairage vient de droite. Deux petites volutes séparent la crosse de l'abaque à corne. Au centre, l'extrémité d'une feuille d'acanthe est surmontée d'un gros point posé sur une tige peu visible. La fleur d'abaque est représentée par quatre V marron, la pointe tournée vers le centre. L'entablement est beige. Une faible partie de la frise rouge cinabre est conservée. A droite, sur un fond violine, est suspendu un écu cerné d'un trait rouge vif (9,5 x 9,5 cm). Il est divisé verticalement en deux teintes, violet clair à droite et violet foncé à gauche. L'arête centrale, beige clair à droite et marron à gauche, est hérissée de quatre pointes tournées vers le bas d'un côté, et vers le haut de l'autre. Sur le type b, la corbeille est rouge vif avec quelques différences dans le décor des feuilles d'acanthe. Ces chapiteaux devaient couronner les pilastres dont nous avons trouvé plusieurs éléments.

Ils appartiennent à un type largement représenté dans les décors du IIe style. Le *kalathos* est de faible hauteur avec un seul rang de feuilles d'acanthe. Les volutes sortent directement derrière les feuilles et supportent un abaque à corne. De nombreux exemples peuvent être cités dans la phase 1b ou 2a du IIe style

[1] Hazan II, 1993, fig. 332a–332 b.
[2] Hazan II, 1993, fig. 355 f.
[3] Hazan II, 1993, fig. 509; Lehmann 1953, 20 fig. 17.
[4] Anderson 1987.
[5] Hazan II, 1993, fig. 454; Hazan I, 1993, fig. 148.
[6] Bragantini – Sampaolo 2009, 118.
[7] Sabrié *et al.* 1996, fig. 12 f.

pompéien comme ceux qui couronnent des piliers avec tenons du mur du fond du *triclinium* 13 et de la pièce 23[8] ou ceux situés au sommet des colonnes corinthiennes du salon 5 à Oplontis[9]. On les trouve aussi dans la pièce 16 de la villa des Mystères[10] ou à Boscoreale, *oecus* h, salle d'*Aphrodite*[11].

L'écu est généralement utilisé pour cacher l'attache d'une guirlande comme dans la salle des masques n. 5 de la maison d'Auguste à Rome, mais il est moins souvent représenté que le *clipeus*[12]. Situé près d'un chapiteau, il ne paraît pas avoir cette fonction dans notre peinture.

Les pilastres (Abb. 2)

Plusieurs éléments de piliers formés de blocs parallélépipédiques remplacent les tambours des colonnes. Sur l'ensemble que nous présentons, la lumière vient de droite. Le côté face est beige clair et le côté à l'ombre jaune orangé. Les blocs sont séparés par de larges joints marron foncé de 1,3 cm à 2 cm. Chacun est décoré de tenons de levage ou d'assemblage carrés de 3 cm de côté, ombrés d'un losange marron foncé audessous et orangé latéralement. A droite l'extrémité de la corniche d'un cartel est décorée d'oves ocre jaune et surmontée d'un petit acrotère blanc. Dans la partie haute, derrière le pilier, une corniche mauve soulignée de filets violine marque la séparation avec un soffite aux tons orangés. Les caissons suggérés par des filets obliques de couleur marron sont décorés au centre d'un carré de même couleur.

Les colonnes à tambour et tenons sont relativement bien représentées, comme à Boscoreale pièce H[13], à Oplontis pièce 13 ou dans la maison des Griffons, salle II[14]. On les trouve dans la salle des masques de la maison d'Auguste avec des macarons remplaçant certains tenons. Ils sont moins fréquents en province. Nous citerons l'exemple d'Ampurias, pièce 26 de la maison 2B[15]. Les pilastres à tenons sont au contraire très rares. Dans le *cubiculum* M de la villa de Boscoreale, ils marquent la séparation entre l'antichambre et l'emplacement réservé au lit[16].

Les cartels, qui se situent ici à mi-hauteur de part et d'autre des pilastres, sont communs et apparaissent dès le début du II[e] style comme dans la maison des Griffons, salle IV[17]. Ils ornent l'*oecus* 6 de la villa des Mystères[18]. Dans la maison du Labyrinthe, des cartels très simples sont placés sous un soffite à caissons comme dans notre modèle[19]. A *Glanum*, ils se situent au sommet de la paroi et sont datés entre 40 et 30 av. J.-C.[20].

Colonnes cannelées

Sur un autre ensemble de fragments, deux colonnes cannelées distantes de 16 cm sont surmontées d'un chapiteau corinthien décoré de feuilles d'acanthe à peine ébauchées. Elles supportent une architrave beige avec, au-dessus, le début d'une frise cinabre. Un *clipeus* doré cache la suspension d'une guirlande composée d'un feuillage vert sombre peu épais se détachant sur un fond violine.

[8] Guillaud *et al.* 1990, fig. 108; De Franciscis 1975, fig 8 f.
[9] Guillaud *et al.* 1990, fig. 16.
[10] Hazan I, 1993, fig. 121; De Franciscis 1975, fig. 8 f.
[11] Bragantini – Sampaolo 2009, fig. 59.
[12] Carettoni 1983, fig. 8; Picard 1968, fig. 36.
[13] Anderson 1987, fig. 32 f.; Guillaud *et al.* 1990, fig 155. 157.
[14] Ling 1991, fig. 21.
[15] Nieto Prieto 1979–1980, fig. 66.
[16] Anderson 1987, fig. 23.
[17] Ling 1991, fig. 20.
[18] Hazan I, 1993, fig. 120.
[19] Hazan I, 1993, fig. 52.
[20] Barbet 1974, pl. 13; fig 29.

Les *clipei* dans cette position sont très courants à toutes les époques. Citons la pièce 13 à Oplontis[21] ou la peinture de la pièce 12 de Settefinestre[22]. De nombreux exemples de guirlandes au feuillage peu serré sont connus dans le courant du Ier s av. J.-C. comme à Oplontis dans la pièce n. 13[23].

Un fronton triangulaire

Au-dessus d'un champ violet, une moulure marron clair supporte un fronton triangulaire à rampants concaves jaune orangé avec traits marron. L'extrémité supérieure se termine par une sorte de bouton de lotus peint dans les mêmes tons. Une bande noire, entourant à mi-hauteur le fronton qui se détache sur un fond vert, suggère un effet de profondeur. L'éclairage vient de droite.

Un masque de théâtre

Un masque tragique incomplet peint en rouge cinabre est posé sur une moulure beige (Abb. 3a). La pupille noire de l'œil est en partie cernée par un trait blanc. La paupière est également noire comme la bouche et les narines. Des coups de pinceaux légers soulignent en blanc l'arête du nez, la joue et le menton. Ces masques sont bien connus au IIe style en Campanie ou à Rome: grand salon 13 de la maison d'Auguste[24], *triclinium* G à Boscoreale[25].

Petit personnage

La partie supérieure droite d'un visage nous est parvenue (Abb. 3b). Le front et la joue sont beige rosé. Les cheveux ondulés se détachent mal sur le fond rouge cinabre. La pupille de l'œil, de couleur rouge foncé, est cernée de blanc. L'orbite est rouge, la paupière supérieure et les sourcils sont dessinés par un trait marron. A côté des mégalographies, de petits personnages en demi-grandeur apparaissent parfois sur des décors du IIe style mais ils sont très rares en Gaule (voir ci-dessus, rue Littré).

Des consoles

Des corbeaux beige et marron clair dessinés en perspective se détachent sur une frise de même couleur. Ils sont supportés par une console marron clair avec rehauts blancs et ombre portée noire sur fond rouge cinabre, qui mesure 6 cm de hauteur et se termine par quatre petites volutes. La couleur du fond est éclairée par de petits traits croisés blancs.

Des faux marbres

Trois fragments présentent un faux marbre au décor ondé et aux couleurs en dégradé très vives: vert, jaune, rouge. Le fond violine est constellé de nombreux points rouges, verts et blancs. Des filets blancs et noirs suggèrent la lumière et l'ombre. Ce décor est très voisin d'un exemple trouvé à *Glanum*[26]. Un faux marbre ovoïde apparaît sur deux fragments à droite d'un pilier. Le fond violet mauve constellé de points blancs est chargé de formes ovoïdes beiges cernées et rehaussées de filets blancs.

[21] Guillaud *et al.* 1990, fig. 113 f.
[22] Bragantini – Sampaolo 2009, 118.
[23] Guillaud *et al.* 1990, fig. 113 f.
[24] Carettoni 1983; Guillaud *et al.* 1990, fig. 82.
[25] Schefold 1962, fig. 1.
[26] Barbet 1974, fig. 175.

Emplacement de ces enduits dans la pièce

Tous ces enduits semblent provenir de la même pièce comme en témoigne le revers avec empreintes de cannelures indiquant que le local était chauffé par hypocauste. Le décor est celui de la partie haute de la paroi. Il n'est pas sûr cependant que tous les fragments appartiennent au même mur.

Chronologie

Les éléments d'architecture de très belle qualité sont typiques du IIe style pompéien. On ne peut savoir si leur proportion modeste était une adaptation aux dimensions de la salle ou bien à la période d'évolution du IIe style vers des modules plus petits. Une datation entre les années 50 et 30 av. J.-C. peut être retenue.

III – Le site du Clos de la Lombarde

Un troisième site a livré des peintures murales du IIe style. Le lot le plus important et le plus ancien a été découvert sous la pièce A de la maison IV, sous la pièce B de la maison VI et dans la rue C qui les borde, durant les campagnes de fouille de 1990 à1993.

Ces peintures ayant fait l'objet d'une publication[27], nous ne rappellerons ici que l'essentiel de ces découvertes.

Décor aux orthostates rouge cinabre (Abb. 4)

Dans la zone moyenne une colonne ombrée de vert s'élève à droite devant des orthostates rouge cinabre. Deux filets parallèles blancs en haut et à droite, noirs à gauche, servent de bordure intérieure aux orthostates qui sont surmontés d'un rang d'oves marron clair sur fond beige, puis de blocs d'appareil.

La particularité de ce décor c'est le double filet d'encadrement intérieur dans les orthostates. Quelques exemples sont à signaler dans le *triclinium* 6 ou le salon 5 de la villa des Mystères[28]. Ces filets existent également sur un orthostate jaune du mur nord de la pièce 23 à Oplontis[29].

Des consoles anthropomorphes

De petits personnages au teint beige rosé ombré de marron clair représentent des consoles anthropomorphes. L'un d'entre eux tient dans sa main gauche un lièvre ou un lapin.

Dès la phase I du IIe style, ces consoles font leur apparition. Dans la pièce G de la villa de Boscoreale[30] un petit personnage semble brandir un lièvre tandis qu'un deuxième se tient bien droit comme dans nos modèles[31]. V. M. Strocka propose comme datation la décennie précédant le milieu du Ier s. av. J-C. Dans l'exèdre y de la maison des Noces d'argent, V, 2, les éléments figuratifs des consoles représentent des satyres, des ménades, des centaures datés peu après le milieu du Ier s.[32]. Notre décor pourrait se situer dans cette catégorie comme semble le montrer le personnage nu tenant un animal. Quelques vestiges ont été recueillis à *Glanum*, pièce D de la maison de Sulla, XII[33]. Les décors de consoles anthropomorphes, peu répandus, semblent se limiter à une période assez courte dans le IIe style, autour du milieu du Ier s. av. J.-C.

---

27 Sabrié – Sabrié 2004.
28 Barbet – Guillaud 1990, fig. 159. 148; Hazan I, 1990, fig. 107.
29 Hazan II, 1993, fig. 155.
30 Anderson 1987, fig. 41; Hazan II, 1993, fig. 143.
31 Guillard – Barbet 1990, fig. 42.
32 Guillaud *et al.* 1990, fig. 148; Hazan II, 1993, 246.
33 Barbet 2008, fig. 25.

Décor aux orthostates jaunes et violets

Un ensemble de fragments très brisés provient du décor modeste d'une autre pièce[34]. Le *podium* est formé de blocs d'appareil de teinte grise avec mouchetures blanches, grises et noires, séparés par de larges bandes noires. Les orthostates violets et jaunes séparés par un double filet rouge et blanc sont peints sur un fond vert.

Conclusion

Les architectures en trompe l'œil, les puissantes colonnes avec chapiteaux corinthiens polychromes, les pilastres à tenons, les faux marbres, les masques, les personnages, les fausses portes, les consoles anthropomorphes, l'emploi du rouge cinabre en abondance sont des caractéristiques d'un beau IIe style. Ces peintures, où les influences provinciales paraissent très limitées, sont l'œuvre de peintres italiens qui sont venus à Narbonne exercer leur métier vers le milieu du Ier s. av. J.-C., peut-être après la deuxième fondation de la colonie en 45, et contribuer ainsi au prestige de Rome.

Bibliographie

Allrogen-Bedel 1974 — A. Allrogen-Bedel, Maskendarstellung in der römisch-kampanischen Wandmalerei (München 1974).

Anderson 1987 — M. L. Anderson, Pompeian frescoes in the Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 45,3, 1987–88.

Baldassare *et al.* 2002 — I. Badassare – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Pittura romana – Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zu Spätantike (Milan 2002).

Barbet 1974 — A. Barbet, Recueil général des peintures murales en Gaule I. Narbonnaise, Glanum, Gallia suppl. 27 (Paris 1974).

Barbet 2008 — A. Barbet, La peinture en Gaule romaine (Paris 2008).

Beyen 1938–1960 — H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil, I–II (Gravenhage 1938–1960).

Bragantini – De Vos 1982 — I. Bragantini – M. De Vos (a cura di), Museo nazionale romano II,1. Le pitture, le decorazioni della villa romana della Farnesina (Rome 1982).

Bragantini – Sampaolo 2009 — I. Bragantini – V. Sampaolo, La pittura pompeiana (Napoli 2009).

Carettoni 1983 — G. Carettoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin, Kulturgeschichte der antiken Welt, Sonderband (Mainz am Rhein 1983).

Cerulli Irelli 1981 — G. Cerulli Irelli, Le case di M. Fabio Rufo e di C. Giulio Polibio, in: Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione, Foro Romano Iuglio – settembre 1981, Pompei ottobre 1981 (Pompei 1981) 22–33.

Cerulli Irelli 1993 — G.Cerulli Irelli, La Peinture de Pompéi, vol. I et II (Paris 1993).

De Franciscis 1975 — A. De Franciscis, Les fresques pompéiennes de la Villa Romaine d'Oplontis (Recklinghausen 1975).

De Franciscis 1993 — A. De Franciscis, Herculanum, maison du Bicentenaire (Naples 1993).

Guillaud *et al.* 1990 — J. Guillaud – M. Guillaud – A. Barbet, La peinture à fresque au temps de Pompéi (Paris 1990).

Lehmann 1953 — P. H. Lehmann, Roman wall-paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum, Monographs on archaeology and fine arts 5 (New York 1953).

Ling 1991 — R. Ling, Roman painting (Cambridge 1991).

Maiuri 1953 — A. Maiuri, La peinture romaine. Les grands siècles de la peinture (Genève 1953).

Nieto Prieto 1979–1980 — J. Nieto Prieto, Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias, Ampurias 41, 1979–80, 279–341.

Picard 1968 — G. Picard, Art romain (Paris-Lausanne 1968).

Sabrié – Sabrié 2004 — M. Sabrié – R. Sabrié, Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Espaces publics et privés du secteur nord-est, Archéologie et histoire romaine 12 (Montagnac 2004).

Sabrié *et al.* 1996 — M. Sabrié – R. Sabrié – J.-C. Richard, Peintures murales de Murviel-lès-Montpellier (Hérault), Archéologie en Languedoc 20–2, 1996, 73–80.

Schefold 1962 — K. Schefold, Vergessenes Pompeji (Bern 1962).

[34] Sabrié – Sabrié 2004, fig. 2 pl. 4.

Abbildungen

Abb. 1: Chapiteaux corinthiens vert et rouge. (cliché R. Sabrie)
Abb. 2: Pilastre à tenons avec éléments de cartel et de soffite. (cliché R. Sabrie)
Abb. 3: Masque tragique incomplet et élément de visage sur fond rouge cinabre.(cliché R. Sabrie)
Abb. 4: Vestige d'orthostate cinabre surmonté d'une frise d'oves et de carreaux. (cliché R. Sabrie)

Raymond Sabrié
8, rue Alexandre Martin
F – 11100 Narbonne
maryse.sabrie@sfr.fr

Julien Boislève

Marque d'atelier ou style régional à Bliesbruck-Reinheim (Moselle, France)?

(Taf. CLXXXVI, Abb. 1–4)

Abstract

Several painted decors have been discovered during the excavation of a large craft-industrial area in a «*vicus*» in the mediomatric «*civitas*» in Belgian Gaul. Two artefacts among the findings presented an identical composition, characterized by three well-defined sections. The middle section was composed of red panels separated by black panels, which is quite a classic conception. The upper section with a white background, however, presents alternate compartments decorated with a lozanger, separated into compartments decorated with leaves and foliage, something one would rather expect in the lower section. It is therefore likely that these two compositions, found on the same spot, in fact came from the same local workshop, which probably conceived and created decors of a personal kind. Let us also add that even this kind of upper sections is scarce in Gaul. Recent studies have considerably broadened the scope, thus enabling to better grasp the stylistic movement from which the Bliesbrück decors originated. (Traduction E. Smith).

Contexte général

D'importantes fouilles menées sur la réserve archéologique de Bliesbruck[1] (Moselle) ont permis la mise au jour de nombreux décors peints, trouvés en place ou en remblai, dans des édifices publics, communs et privés[2]. Bliesbruck est un *vicus* de la cité des Médiomatriques, dont la capitale, Metz, appartient à la province de Gaule Belgique (Abb. 1). Aux alentours de 40–50 ap. J.-C., la ville s'implante autour d'un axe principal et entre deux méandres de la rivière locale, la Blies, qui donne son nom à l'actuelle bourgade. De 1979 à 1993, les campagnes de fouilles se sont concentrées sur deux quartiers à vocation artisanale et commerciale situés de part et d'autres de la voie principale. La première phase de construction correspond à des bâtiments modestes en terre et bois, dont la façade donne sur un trottoir longeant la rue. La fin du Ier s. et le début du IIe s. correspondent à une phase de réaménagements où les constructions en matériaux périssables sont progressivement remplacées par des édifices aux fondations de pierre. Les deux quartiers sont marqués par une phase d'expansion importante entre la fin du IIe s. et les années 260–275. Durant cet âge d'or, les maisons s'agrandissent, principalement vers l'arrière des parcelles, et les pièces gagnent en confort (chauffage par hypocauste, sols de béton, peintures murales). La fonction artisanale et commerciale demeure et les activités de métallurgie du fer, d'artisanat du bronze ou de l'alimentation sont identifiées. Construits sur des parcelles en longueur et se succédant perpendiculairement à la voie, les bâtiments présentent tous un plan similaire: les boutiques sont installées en façade sur rue, tandis que les locaux d'habitation et d'artisanat se trouvent au centre de la parcelle. À l'arrière, des espaces de cour et des dépendances servent plutôt au stockage. Les troubles de la fin du IIIe s. ap. J.-C. marquent le déclin des deux quartiers. Les couches de destructions témoignent des invasions germaniques de cette période et, alors que le quartier ouest est abandonné,

[1] Le poster présenté lors du colloque avait été réalisé en collaboration avec F. Monier, Ingénieur de recherches, CNRS-ENS, UMR 8546, Paris.
[2] Petit 2005.

l'occupation se maintient dans le quartier est jusqu'au milieu du IVe s. où s'entame une phase d'abandon progressif. Les dernières traces d'occupation sont datées du milieu du Ve s.

Au sein des ces diverses maisons, les vestiges d'enduits peints sont assez nombreux[3]. Toutefois, deux décors ont particulièrement retenu notre attention. Tous deux présentent en effet une composition tripartite fortement structurée où la zone supérieure est non seulement séparée de la zone médiane par une bande ou une moulure fictive, mais où la polychromie des motifs, sur un fond blanc, offre aussi un contraste saisissant avec le reste de la paroi où la saturation colorée des grands fonds est la règle. Une telle organisation ornementale est rare en Gaule et ces deux décors sont à nouveau l'occasion de dresser un rapide bilan de la question des zones supérieures dans cette partie occidentale de l'Empire.

Le décor du bâtiment 1

Le bâtiment 1 appartient au quartier est et forme un rectangle de 10,30 m de largeur sur 39,50 m de longueur (Abb. 1). Les murs gouttereaux sont rythmés de piliers de grès répartis à intervalles réguliers. Le plan dessine une grande salle à l'avant du bâtiment, deux pièces de moindres dimensions à l'arrière et une cave desservie par un escalier. Le décor principal provient de la grande salle. L'observation du revers des mortiers révèle un positif de stries d'accrochage en chevrons qui indiquent vraisemblablement une élévation en matériau périssable (torchis, adobe, terre banchée, …).

Bien que très partiellement conservé, le décor peut être restitué dans ses grandes lignes grâce à des plaques clés qui documentent les enchaînements des différentes parties (Abb. 2).

La zone inférieure, au-dessus d'une plinthe à mouchetis rouge sur fond gris, s'organise en compartiments de l'ordre d'1 m de longueur alternant avec des inter-compartiments d'environ 30 cm de largeur. Les premiers sont à fond grisâtre et pourvus d'un encadrement intérieur matérialisé par un filet blanc présent sur au moins trois côtés. Les angles supérieurs sont agrémentés de points dans la diagonale. Un simple filet vertical, blanc ou jaune, les sépare des inter-compartiments. Ceux-ci sont à fond rouge clair, avec un lissage assez grossier et un certain empâtement de la couche picturale où les coups de pinceaux restent lisibles. Sur la partie supérieure de cette zone, on remarque que les éléments de la zone médiane (fonds rouges des panneaux et bandes vertes d'encadrement) débordent, en partie tirés jusque sur la zone inférieure où la couche picturale devait les recouvrir et les masquer. Cet indice technique lié à l'ordre logique de réalisation du chantier, de haut en bas, prouve que ces compartiments sont bien à situer en zone inférieure. Une bande verte, bordée de part et d'autre d'un filet blanc assure la transition avec la zone médiane qui présente une organisation classique à panneaux rouges et inter-panneaux noirs. Les premiers reposent directement sur la bande de transition et le fond noir n'est donc présent que sur les côtés et au-dessus des panneaux rouges, en zone de couronnement. Ils sont encadrés d'une bande verte bordée de filets blancs. On note également la présence de filets d'encadrements intérieurs et extérieurs. Les angles des filets blancs sont agrémentés d'un gros point (leur présence n'est avérée que pour les deux filets les plus au centre des panneaux mais ils devaient être présents sur les quatre filets). Le décor de la zone supérieure permet d'estimer la largeur des panneaux à environ 1,10 m et donc une hauteur de l'ordre de 1,65 m.

Comme pour la zone inférieure, la zone médiane est couronnée d'une bande verte bordée de part et d'autre d'un filet blanc. Elle assure la transition avec une zone supérieure à fond blanc qui est rythmée de compartiments et d'inter-compartiments séparés verticalement par une bande rouge. Il s'agit de rectangles verticaux alternativement larges et étroits. Les premiers accueillent un motif de losange dressé constitué d'une bande verte ou rouge (probablement selon une alternance d'un compartiment à l'autre) bordées de part et d'autres, à quelques millimètres, d'un filet brun pour les bandes rouges et rouge pour les bandes vertes. Quelques rares fragments suggèrent également un modèle de losange constitué d'une bande noire. Les inter-compartiments, larges de 19 cm, étaient agrémentés, le long d'un filet axial brun foncé, d'un motif végétal traité en rouge et vert dont seules quelques bribes nous sont parvenues. Sur la plaque la plus complète

[3] Boislève – Monier 2006.

(Abb. 3), on perçoit ainsi, à la base du compartiment, une double volute d’où se développent vers le haut des feuillages stylisés s’épanouissant à la manière d’une palme. D’autres fragments montrent un fleuron traité dans les mêmes teintes ou encore de gros points qui évoquent peut-être des fruits au sein de feuillages. Une bande rouge assure le couronnement de la paroi et le raccord avec le plafond.

Le décor du bâtiment 5

Il s’agit de la plus grande construction fouillée dans le quartier est, longue de 31 m et large de 13 m, elle se caractérise par la présence de deux corps de bâtiment en plus de celui donnant sur rue (Abb. 1). Le corps central, de plan carré, est divisé par un couloir central qui dessert quatre à cinq pièces. À l’arrière de la parcelle, le bâtiment est aménagé avec une grande salle pourvue d’un four. Silo, fosse dépotoir et puits sont également présents dans cette partie de la demeure.

Le décor était effondré en place dans le couloir du bâtiment central. Il prenait place sur un mur en terre lié à une armature de poteaux de bois. Incendiés, ces enduits nous sont parvenus dans un état de conservation médiocre mais quelques plaques prélevées par encollages autorisent une restitution. On retrouve, sur ce décor, une composition étonnamment similaire à celle développée sur les parois du bâtiment 1 (Abb. 4).

Le décor s’organise également en trois zones même si la zone inférieure, dont la présence paraît nécessaire, nous est totalement inconnue. La zone médiane présente une succession de panneaux rouges se détachant sur un fond noir qui est en revanche présent sur les quatre côtés, à la différence du décor du bâtiment 1. Ils sont encadrés d’une bande rouge bordeaux et pourvus d’un filet intérieur noir et d’un filet extérieur rose. La zone médiane est couronnée d’une corniche fictive dont la base est une bande verte surmontée d’une série de bandes et filets en dégradé de tons brun clair à beige sur fond blanc. Elle assure la transition avec la zone supérieure encadrée d’une bande rouge et compartimentée par des bandes verticales de même couleur. On retrouve le même rythme que sur la paroi du bâtiment 1 avec des compartiments ornés d’un losange ou carré sur pointe et des inter-compartiments pourvus d’un filet central noir sur lequel se développe un motif végétalisant. Les losanges sont peints d’une bande rouge bordée de part et d’autre d’un filet brun distant de quelques millimètres. On n’observe en revanche aucune alternance de traitement dans le rendu des losanges, à la différence de la zone supérieure du bâtiment 1. Dans les inter-compartiments, les motifs végétaux sont un buisson à feuilles arrondies vertes et bouton de fleur rouge ou, dans un autre inter-compartiment, des feuillages verts dont les tigelles ondulent autour de l’axe central noir. Un fragment évoquant les pattes d’un oiseau pourrait révéler la présence d’éléments figurés. Le couronnement de la paroi est assuré par une bande rouge.

Une composition propre à Bliesbruck ou la marque d’un atelier local?

Signalons encore qu’un troisième ensemble, très lacunaire, pourrait attester un autre décor de ce type dans le bâtiment 5 du quartier artisanal ouest. La zone supérieure, de hauteur difficile à préciser, se résumerait à de petits encadrements aux angles pointés, dessinés par un filet rouge tandis que la zone médiane à fond bordeaux est ornée de panneaux à encadrement verts, de candélabres à ombelles et de motifs cordiformes. La zone inférieure accueille les traditionnelles touffes de feuilles. Toutefois la faible quantité de fragments de ce décor interdit des recompositions suffisantes pour assurer les enchaînements des différentes parties du décor.

On retrouve donc à Bliesbruck deux à trois compositions en tous points comparables. Elles se démarquent tout d’abord par la présence d’une zone supérieure si rarement observée en Gaule. D’autre part, la composition de ce couronnement est parfaitement la même: des motifs de carrés ou losange sur pointe, se détachant sur fond blanc et alternant avec des motifs de plantes. Or il s’agit bien de motifs que l’on attendrait plutôt en zone inférieure mais qui sont renvoyés ici au sommet de la paroi. Dès lors on peut s’interroger sur l’origine de ce choix décoratif. Sa présence à plusieurs reprises au sein de la même bourgade et avec un modèle si proche incite à y voir l’œuvre d’un même atelier ayant développé un schéma qui lui est propre, à moins qu’il ne faille plutôt envisager une tradition plus régionale.

La question de la zone supérieure en Gaule

L'absence de zone supérieure sur la très large majorité des décors de Gaule a longtemps interrogé les chercheurs sur les causes de cette différence notable avec les productions italiennes où elle est, à l'inverse, quasi systématiquement présente. Seule la province de Narbonnaise, plus proche d'une influence directe et plus tôt soumise à la domination romaine semblait jusqu'alors livrer ces compositions tripartites dont de nombreux exemples, particulièrement riches, proviennent d'ailleurs de la capitale de province, sur le site du Clos de la Lombarde[4]. En dehors de ce territoire, la zone supérieure paraissait une véritable exception en Gaule. Pourtant, plusieurs découvertes récentes ainsi que la relecture d'ensembles plus anciennement mis au jour ont considérablement enrichi le corpus et pourraient nous amener à revoir l'idée d'une si grande rareté. Ainsi, outre les deux décors de Bliesbruck, des zones supérieures sont désormais avérées à Bordeaux (Gironde)[5], Plassac (Gironde)[6], Limoges (Haute-Vienne)[7], Périgueux (Dordogne)[8], Mané-Véchen (Morbihan)[9], ou encore Soissons (Aisne)[10], soit dans chacune des provinces de Gaule.

La présence d'une zone supérieure semble, hormis à Bliesbruck, plutôt liée à des contextes de riches demeures, où les bâtiments offrent facilement des parois d'une hauteur dépassant les quatre mètres (par exemple à Soissons, à Fréjus, à Nîmes, …). La composition de la zone est variable mais généralement calée sur le rythme de la zone médiane. Elle est plutôt compartimentée, scandée par une véritable alternance de compartiments et inter-compartiments très marqués comme à Plassac et Bliesbruck, ou plus simplement par des édicules plus ou moins complexes comme à Fréjus[11] ou Narbonne. En revanche, la zone supérieure du décor de Bordeaux, rue du Hâ, constitue le seul exemple de bande continue, sans partition. Cet ensemble est par ailleurs particulièrement intéressant en comparaison des deux décors de Bliesbruck. En effet, il représente, au-dessus d'une zone médiane à composition de panneaux rouges et inter-panneaux noirs des plus classiques, un espace de jardin limité par une barrière à croisillons. Au-delà de cette dernière, d'abondants feuillages verts se développent sur un fond blanc, peuplé de quelques oiseaux et échassiers. Si la composition est tout autre qu'à Bliesbruck et représente beaucoup plus clairement un jardin, les plantes qui ornent les deux décors mosellans découlent vraisemblablement de la même volonté d'évoquer un espace ouvert au sommet de la paroi, suggérant un arrière-plan, un au-delà beaucoup plus sauvage. De même, dans ces deux cas, le fort contraste chromatique entre des zones inférieures et médianes sombres et saturées de couleur et une zone supérieure à fond blanc renforce l'idée d'une paroi ajourée laissant pénétrer la lumière. C'est d'ailleurs la même intention d'évoquer un extérieur et son éclairage solaire qui est prêté au choix d'un fond jaune en zone supérieure du décor de Fréjus. Ces zones supérieures présentent donc des choix décoratifs en nette opposition par rapport aux autres ensembles connus où la composition s'inscrit nettement dans la continuité de la zone médiane. Ainsi, à Soissons, à Périgueux ou à Plassac, pour ne citer que ces exemples, les édicules ou compartiments de zone supérieure se calent strictement sur les panneaux et inter-panneaux de zone médiane et reprennent la dominante chromatique qui y est développée. Dans certains cas, le sommet du candélabre se retrouve même sur la zone supérieure de sorte que la hampe «traverse» la bande de séparation entre zone médiane et supérieure, confirmant encore cette volonté d'uniformiser la paroi, d'assurer une lecture continue de bas en haut même si l'on conserve une division en trois zones. Les décors de Bliesbruck s'inscrivent donc clairement dans une toute autre démarche où il s'agit presque, au contraire, d'ouvrir une partie de la paroi, de l'éclairer par un très fort contraste avec les parties inférieures.

[4] Sabrié *et al.* 1987.
[5] Hénique 2011.
[6] Barbet – Savarit 1983.
[7] Bassier 1973.
[8] Barbet *et al.* 2005.
[9] Boislève – Provost 2011.
[10] Defente 1991.
[11] Barbet 2000.

Conclusion

Les deux décors à zone supérieure de Bliesbruck constituent donc les témoins étonnants d’un choix décoratif peu fréquent. Si leur proximité géographique et leur similitude graphique suggèrent bien sûr la réalisation d’un même atelier répétant un schéma qui lui est propre (l’alternance de losanges et de compartiments à motifs végétaux), la présence des motifs végétaux en sommet de paroi, associée au choix d’un fond clair en opposition par rapport à la zone médiane, ne semble pas constituer une véritable originalité, contrairement à notre première impression lors de l’étude. Ainsi, d’autres ensembles récemment exhumés tendent à démontrer que ce choix n’est pas du tout isolé et découle plutôt d’une volonté stylistique d’ouvrir le sommet de la paroi même si l’évocation d’un jardin à cet emplacement peut paraître étonnante. N’oublions pas toutefois, que cette zone est également celle privilégiée pour de véritables ouvertures, les fenêtres hautes qui apportent si souvent l’éclairage à la pièce et donnent sans doute parfois à apercevoir la végétation extérieure.

Bibliographie

Barbet – Savarit 1983 — A. Barbet – M.-O. Savarit, Peinture murale romaine en Gironde, catalogue d’exposition (Bordeaux 1983).

Barbet *et al.* 2000 — A. Barbet – G. Becq – F. Monier – R. Rebuffat, La peinture romaine. Fresques de Jardin et autres décors de Fréjus (Fréjus 2000).

Barbet *et al.* 2005 — A. Barbet – S. Bujard – P. Dagand – J.-F. Lefèvre – I. Maleyre, Peintures de Périgueux. Édifice de la rue des Bouquets ou la domus de Vésone III. Les peintures jadis en place et les peintures fragmentaires, Aquitania 21, 2005, 234–283.

Bassier 1973 — C. Bassier, Sauvetage des peintures murales antiques de la rue Vigne-de-Fer à Limoge, Bulletin archéologique et historique du Limousin 1973, 27–80.

Boislève – Monier 2006 — J. Boislève – F. Monier, Bliesbruck (Moselle), Quartier artisanal est et quartier artisanal ouest, étude des enduits peints, Rapport d’étude, CEPMR, Soissons, 2006, inédit.

Boislève – Provost 2011 — J. Boislève – A. Provost, Les stucs de la villa maritima de Mané-Véchen. Anciennes découvertes et nouveaux décors, in: C. Balmelle – H. Eristov – F. Monier, Décor et architecture en Gaule. Entre l’Antiquité et le haut Moyen Âge, mosaïque, peinture, stuc, actes du colloque international de Toulouse 9–12 octobre 2008, Aquitania suppl. 20, 2011, 539–552.

Defente 1991 — D. Defente, Nouvelles trouvailles au Château d’Albâtre à Soissons 4. Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei, Köln 20–23 septembre 1989, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, 1991, 239–253.

Hénique 2011 — J. Hénique, Aperçu sur un îlot antique de Bordeaux. Le décor d’une domus de la première moitié du I[er] siècle p.C. étude préliminaire, in: C. Balmelle – H. Eristov – F. Monier, Décor et architecture en Gaule. Entre l’Antiquité et le haut Moyen Âge, mosaïque, peinture, stuc, actes du colloque international de Toulouse 9–12 octobre 2008, Aquitania suppl. 20, 2011, 125–129.

Petit 2005 — J.-P. Petit, collab. P. Brunella, Bliesbruck-Reinheim. Celtes et gallo-romains en Moselle et en Sarre (Paris 20).

Petit – Santoro 2007 — J.-P. Petit – S. Santoro, Vivre en Europe romaine. De Pompéi à Bliesbruck-Reinheim, (Paris 2007).

Sabrié *et al.* 1987 — R. Sabrié – M. Sabrié – Y. Solier, La maison à portiques du clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale, RANarb, suppl. 16 (Paris 1987).

Abbildungen

Abb. 1: Localisation du site et plan des bâtiments 1 et 5 du quartier artisanal est (d’après Petit – Santoro 2007)
Abb. 2: Restitution hypothétique du décor du bâtiment 1 (restitution, photos et DAO J. Boislève, CEPMR)
Abb. 3: Détail du motif végétalisant, zone supérieure, bâtiment 1 (photo J. Boislève, CEPMR)
Abb. 4: Restitution hypothétique du décor du bâtiment 5 (restitution, photos et DAO J. Boislève, CEPMR)

Julien Boislève
Chargé d’études spécialisées sur les peintures murales et stucs d’époque romaine
APPA – CEPMR
La Bonnemais
F – 35590 La Chapelle Thouarault
boislevejulien@yahoo.fr

Julien Boislève

Nouvelles découvertes à Nîmes (Gard, France), 54 décors issus des fouilles du Parking Jean-Jaurès et de la Percée Clérisseau

(Taf. CLXXXVII–CLXXXVIII, Abb. 1–4)

Abstract

Two large excavation campaigns were carried out in 2006 and 2008 in the midst of the ancient city of Nîmes (*Nemausus*). They revealed a great number of wall paintings representing 54 different decors. Most of these decors date back to the 1st and 2nd centuries AD and offer a considerable amount of documentation as to the decorative modes in fashion in the city at that time. Having been under the early influence - and later the domination - of the Romans, these paintings clearly show the perfect assimilation of the Italian models. Compositions with red and black panels, with a candelabra in between, are the most common, and conform to the Italian models. Figurative depictions are quite rare; figures only exist in a few richer decors, be it in small vignettes in the middle of the panels or in small scenes in the bottom part or the *predella*. There are no big panels with mythological themes and very few figurative decorative accessories. As is often the case in the region of Narbonne, the local workmen adopted open worked borders of the Fourth Pompeian Style. Several other fairly plain patterns add up to what has already been found in Gaul.

Some decors with white background were also found, present – for the rather minimalist linear patterns – in the service rooms or rooms of secondary importance. Most noticeable is the presence of four sets of green (sometimes celadon green) panels, a colour rarely used for large surfaces. These are the richest decors, some of which can be found in rooms decorated with polychrome figurative mosaics. In another decor, the vermilion background both in the bottom and median areas gives further evidence to the owners' wealth.

Finally the rare stucco and painted ceilings are to be noted, apart from a blue ceiling reconstructed during the excavation process.

The large amount of new decors adding up to the Roman paintings known in Nîmes enables us to get a better grasp on the tastes of what appears to be a rather conservative city. When compared to paintings known in the province's capital, Narbonne, the Nîmes style appears less varied, and not as rich in decorative accessories. Narbonne, with its status of capital and its wealthy elites in office there, most probably attracted the best workshops, offering newer and more luxurious productions (traduction E. Smith).

Deux importantes fouilles menées ces dernières années par l'Inrap[1] au cœur de la cité antique de Nîmes-*Nemausus* (Gard, France), sur les sites du Parking Jean-Jaurès et du quartier Clérisseau, ont permis l'étude de près de cinquante-quatre décors, datés des Ier et IIe s. ap. J.-C. Nombre d'entre eux, intégralement restituables, offrent une occasion unique d'observer les modes en vogue dans cette cité, ainsi que quelques particularités décoratives, techniques ou architecturales.

La première opération, conduite en 2006–2007[2] en préalable à la construction d'un parking souterrain sur le terre-plein central de l'avenue Jean-Jaurès, offrait une importante fenêtre de fouille traversant huit îlots antiques d'un quartier à vocation principalement résidentielle, dans la partie sud-ouest de la ville. L'urbanisation de ce secteur, entre le dernier quart du Ier s. av. J.-C. et le milieu du Ier s. ap. J.-C., correspond à une vaste phase de travaux identifiée en plusieurs points de la cité nîmoise et initiée sous le règne d'Auguste. Les demeures plus ou moins luxueuses qui s'y installent sont toutes ornées de peintures murales dont seule une

[1] Institut National de Recherches Archéologiques Préventives, France.

[2] Opération menée sous la responsabilité de J.-Y. Breuil, Inrap Méditerranée.

partie nous est parvenue dans un état de conservation toutefois relativement favorable (environ quarante-cinq décors identifiés).

La seconde fouille, réalisée en 2008–2009[3], a permis l'observation d'une vaste *domus* découverte dans le Quartier Clérisseau, sur le secteur nord-est de la cité antique. Son édification, sur une parcelle jusqu'alors dévolue à la culture de la vigne, intervient dans la première moitié du Ier s. ap. J.-C. (entre 30 et 50). Plus arasé que sur l'avenue Jean-Jaurès, le site a tout de même livré des éléments de neuf décors dont l'un intégralement restituable. La *domus*, à ce jour la plus vaste connue à Nîmes, était bordée d'un grand jardin pourvu d'un imposant bassin d'agrément.

S'il est bien sûr impossible de détailler chacun des décors étudiés dans ce court article, nous proposerons plutôt de dégager de cette masse documentaire considérable quelques grands traits de l'artisanat du décor peint dans la cité nîmoise, tant pour ses aspects stylistiques que techniques.

La très large majorité des décors est datée, stylistiquement et/ou archéologiquement, du Ier s. ap. J.-C. Ces ensembles correspondent donc souvent aux premiers enduits mis en place juste après la construction des bâtiments. Ils sont globalement abandonnés dans le courant du IIIe s., lors d'une période de fort déclin de la ville. Les deux fouilles mettent ainsi en évidence la pérennité de décors peints qui sont maintenus, voire entretenus[4], pendant plus de deux siècles. Si la solidité du matériau permet une telle durée de vie, il faut aussi retenir que les modes successives n'ont pas toujours eu raison de décors plus anciens qui demeurent visibles dans le paysage urbain, ce qui n'est certainement pas anodin dans la remise au goût du jour, parfois observée, d'éléments décoratifs à priori dépassés.

La vision d'ensemble des lots étudiés[5] laisse apparaître la nette prédominance des décors à panneaux rouges et inter-panneaux noirs, inspirés du IIIe style pompéien et par ailleurs largement adoptés dans toute la Gaule (sur quarante-deux décors dont la zone médiane est connue, vingt-quatre livrent des panneaux à fond rouge ocre)[6]. Cette appellation générique recouvre toutefois une disparité importante, tant dans les compositions que dans la richesse des accessoires décoratifs, ou encore dans la qualité de la réalisation.

Ainsi, nous trouvons deux décors pour le moins minimalistes: le premier présente une composition à zone inférieure uniformément rouge et zone médiane encadrée d'une bande jaune. Elle est divisée en panneaux rouges et inter-panneaux noirs, sans candélabre ni autre motif, sans vignette au centre des panneaux ni même le moindre filet d'encadrement intérieur. L'exécution grossière, avec de larges coulures et des raccords maladroits, montre la rapidité accordée à l'ornementation d'une pièce de fonction secondaire.

Le second décor, de même apparente simplicité, bénéficie d'un soin de réalisation qui fait toute la différence. Si la zone médiane, cette fois encadrée de vert, n'est toujours qu'une division basique de la surface en panneaux rouges et inter-panneaux noirs parfaitement vierges de tout motif, la qualité du lissage de surface, la régularité des filets bordiers d'inter-panneaux et la présence d'un encadrement intérieur fin suffisent à donner à l'ensemble un tout autre aspect.

Outre ces décors particulièrement sobres, nous retrouvons en nombre les ensembles où l'inter-panneau se charge d'un candélabre, poncif de ce type de composition. Les exemplaires identifiés révèlent plutôt des modèles simples (Abb. 1), le plus souvent d'inspiration végétale: hampe droite rythmée de paires de feuilles, rinceau à volutes alternées terminées en bouquets de trois feuilles, ou encore, plus élaboré, un entrelacs à deux brins dont les fuseaux accueillaient peut-être des objets suspendus. On note même, au sein d'un bâtiment, la répétition d'une composition similaire sur au moins quatre pièces voisines. Ces réalisations sont clairement contemporaines et l'œuvre du même atelier. L'uniformité des décors interroge sur la fonction à donner à ces pièces et, au-delà, au bâtiment. La zone inférieure est mouchetée, la zone médiane cernée d'une bande verte et les inter-panneaux noirs agrémentés de candélabres de deux types: rinceau et hampe à ombelles et pendeloques. Les candélabres déstructurés ou ceux accueillant objets, personnages et autres accessoires foisonnants sont totalement absents sur les deux sites.

---

[3] Opération menée sous la responsabilité de P. Cayn, Inrap Méditerranée.

[4] Plusieurs réparations minimes (bouchages, réfections localisées) ont pu être observées. Dans le cas d'un décor de la *domus* de Clérisseau, l'étude met même en évidence des réfections particulièrement importantes et des raccords visant à conserver le premier état du décor, cf. infra.

[5] L'étude des peintures du quartier Clérisseau a été réalisée par J. Boislève, celle des peintures du Parking Jean-Jaurès par J. Boislève et O. Vauxion.

[6] Boislève *et al.* 2011a.

Quelques décors présentent en revanche des vignettes centrales dont le thème demeure des plus classiques: fruits ou oiseaux, posés sur une ligne de sol ou ailes déployées et poursuivant une abeille. Le motif est toujours assez sobre et d'exécution rapide. Les encadrements intérieurs des panneaux sont très majoritairement des filets simples, parfois agrémentés de points dans la diagonale. Deux ensembles à panneaux rouges livrent des filets triples caractéristiques du I^{er} s. et deux autres sont pourvus de bordures ajourées qui caractérisent déjà des compositions plus complexes où les accessoires décoratifs sont plus recherchés. Ainsi, sur une paroi très incomplète du site de Clérisseau, ce sont trois types de bordures ajourées (Abb. 2) qui sont identifiées sur un même décor où de fines guirlandes bicolores en deux teintes de vert ou de jaune, agrémentent également les panneaux. Un autre décor de l'avenue Jean-Jaurès offre quant à lui un nouvel exemple de prédelle. Au-dessus d'une plinthe mouchetée et d'une zone inférieure rouge simplement compartimentée par des filets blancs, la prédelle alterne de longs compartiments noirs ornés de dauphins et des compartiments carrés jaunes. En zone médiane, les panneaux rouges sont pourvus d'un encadrement intérieur à bordure ajourée assez complexe et d'un encadrement à bandes noires dont les côtés verticaux sont rehaussés d'une guirlande de feuilles tendue. Les inter-panneaux, également à fond rouge, accueillaient les entrelacs à deux brins que nous avons déjà évoqués.

À Clérisseau, la prédelle est également présente sur une paroi presque complète (Abb. 3). Elle s'explique sans doute par la hauteur importante restituée à 4,80 m. Il s'agit d'une composition toute autre: au-dessus d'une zone inférieure rouge bordeaux mouchetée de jaune et de blanc, la prédelle, haute de 30 cm, est continue sur toute la longueur du mur. À fond jaune, elle accueillait des motifs figurés dont au moins un oiseau. En zone médiane, le champ est uniformément à fond noir, simplement rythmé par des candélabres très sobres, sans découpage en panneaux et inter-panneaux. On retiendra également la présence d'une zone supérieure à fond jaune, d'environ 80 cm de hauteur. Cette zone, très rare en Gaule est toutefois plus fréquente en Narbonnaise, confirmant sans doute une meilleure assimilation des modèles italiens.

Sur l'ensemble des décors aperçus, les compositions à fonds blancs sont relativement peu nombreuses. Dans la *domus* du quartier Clérisseau, elles sont clairement dévolues à deux pièces secondaires, probablement de service, qui sont traitées de façon similaire et extrêmement sobre, voire simpliste: une bande de transition rouge couronnant la zone inférieure et qui se poursuit en encadrement de la zone médiane. Un unique filet vertical rouge assure la division des panneaux. Dans les demeures de l'avenue Jean-Jaurès, la variété est plus prononcée. Des décors aussi simples côtoient des compositions plus riches comme dans une pièce où les panneaux sont à bandes d'encadrement multiples et bordure ajourée sur filet intérieur. Le centre de chaque panneau est orné d'une figure: cygne, masque de *Pan* ou de *Bacchus*. Les inter-panneaux sont chargés d'un entrelacs végétalisant à deux brins dont les fuseaux accueillent des objets suspendus par des gros nœuds de rubans rouges. On distingue notamment des cornes à boire et des coupes.

Si ces ensembles sont le reflet des modes les plus communément observées et correspondant à des décors de niveau finalement assez modeste, quelques parois dénotent une recherche plus poussée révélatrice de moyens manifestement plus élevés et donc présents dans les plus riches demeures du site. Ainsi, on retiendra, sur les différents îlots du Parking Jean-Jaurès, quatre décors à panneaux verts, parfois céladon[7]. Ce choix chromatique, peu courant pour ces grands fonds, accompagne d'ailleurs dans deux cas un sol au pavement mosaïqué polychrome et figuré. Le plus riche offre une composition dont la zone inférieure à fond noir est rythmée de lourds piédestaux jaunes à vert kaki entre lesquels festonnent d'épaisses guirlandes de feuilles accrochées par des rubans roses (Abb. 4). En zone médiane, les panneaux à fond vert céladon sont encadrés de bandes rouge vermillon et leur sommet est alternativement plat ou en bâtière. Au centre de chacun, en vignette, un personnage est représenté. L'identification d'un Apollon citharède sur le panneau central permet d'envisager la présence des neufs Muses sur les autres panneaux. Les inter-panneaux, à échappée blanche, accueillent des édicules superposés complexes qui intègrent des tableautins figurés (scène paysagère avec oiseau). Une corniche de stuc couronne la paroi. Au sol, une très riche mosaïque polychrome figure la mort du roi Penthée. Dans la même demeure, mais dans une pièce plus modeste, un autre décor recourt aux panneaux verts. L'ordonnance est plus classique, mais les accessoires décoratifs restent nombreux et de qualité. En zone inférieure, les compartiments sont ornés de scènes figurées (oiseaux picorant, cymbale entre deux panthères, vase agonistique avec palme, …), alternant avec un fleuron à pétales cordiformes dans les

[7] Boislève *et al*. 2011b.

inter-compartiments. En zone médiane, les panneaux à encadrement intérieur et bordure ajourée constituée de demi-cercles pointés, alternent avec des inter-panneaux rouges ornés de candélabres végétalisants dont nous n'avons malheureusement que peu d'indices.

Toujours sur le même site, mais dans une autre demeure, un décor montre une large utilisation du rouge vermillon[8]. En zone inférieure, les compartiments rouges sont agrémentés d'une tige jaune à bouquets de feuilles vertes. En zone médiane, la même teinte orne les panneaux pourvus d'un encadrement à bordure ajourée et séparés par des bandes noires. Le cinabre est donc largement employé, en grandes surfaces et sur toute la hauteur de ces parois, signalant incontestablement l'aisance financière des commanditaires.

Hormis les peintures murales, les deux sites livrent particulièrement peu de décors de plafonds. Seuls deux ensembles à réseau sur fond blanc sont identifiés. La trame est une composition de surface orthogonale. Sur l'un, les lignes sont constituées de trifols verts et les intersections du quadrillage ornées d'un disque bleu cerné de noir et inscrit dans un cercle noir bouleté. Au centre des cases, on trouve un fleuron à seize pétales alternativement bleus et rouges. Le second décor à réseau est très incomplet mais basé sur un quadrillage oblique dont les lignes sont des guirlandes de feuilles très schématiques. Les décors à réseau, si fréquents par ailleurs, semblent donc particulièrement absents dans la cité nîmoise. Toutefois, il faut compter avec un autre type de décor dont la fouille du Parking Jean-Jaurès a enfin permis de prouver la position en plafond. Il s'agit de grands fonds bleu égyptien appliqués sur un support de terre s'accrochant sur des fagots de roseaux. Au total, les deux sites livrent six pièces ornées de la sorte. Les indices sont ténus et ne peuvent souvent être observés que lors de la fouille, toute tentative de prélèvement, autre que l'échantillonnage, étant vaine. Nous n'avons jamais repéré le moindre motif ou même la simple la présence d'un autre pigment que le bleu, ce qui suggère des plafonds unis, saturés de cette teinte si lumineuse. Leur datation est incertaine. La majorité d'entre eux appartiendrait au Ier s. ap. J.-C. mais dans une pièce au moins, la réalisation ne peut être antérieure au début du IIe s.

On retiendra également, sur une quantité de décors aussi importante, l'extrême rareté du stuc. S'il est vrai que les quelques exemplaires rencontrés présentaient un état de conservation laissant supposer sa disparition dans bien des cas, l'enduit en aurait tout de même conservé les traces d'arrachement. Nous ne recensons donc que quatre pièces où le stuc est utilisé. Il s'agit toujours de corniches sommitales dont le profil paraît assez simple. Dans un cas, un motif de perles et pirouettes est estampé sur la partie inférieure de la corniche. La fixation peut-être renforcée par des clous métalliques comme nous l'avons observé à deux reprises. Il est par ailleurs intéressant de noter que trois de ces corniches accompagnent les décors à fond vert et se trouvent, pour deux d'entre elles, dans des pièces également pourvues de mosaïques. Le stuc apparaît donc bien comme le marqueur d'un certain luxe, une finition de qualité du sommet de la paroi que l'on réserve au décor des pièces les plus importantes.

Enfin, signalons plusieurs décors liés à des contextes architecturaux plus inhabituels ou du moins assez rarement observés. Sur les murs d'une petite cour ornée d'un bassin quadrangulaire, l'enduit, bien que très effacé, présente un fond bleu sur lequel se détache une assez grande figure humaine probablement installée sur un lit. Si le personnage est illisible, on reconnaît le traitement caractéristique de l'étoffe d'un matelas par des séries de trois petits filets parallèles. Dans la cour de la vaste *domus* aux mosaïques, dont nous avons déjà évoqué la richesse ci-avant, le mur de clôture de l'espace ouvert porte une colonnade. Il accueille un décor de buissons fleuris sur fond rouge ocre. La réalisation est rapide, mais évoque des feuillages abondants, aux petites fleurs blanches. En créant l'illusion de buissons florissants sur les parois de la cour, le décor contribue à prolonger le jardin présent dans la cour à moins qu'il ne pallie justement son absence. Dans ce même espace, et non loin de ce mur peint, les fondations d'un laraire ont été découvertes. Plusieurs fragments de décor peint peuvent y être associés et permettent de proposer une base à fond jaune sur laquelle se détachent également des feuillages. Les branches à petites feuilles rondes sont ornées de fleurs blanches. En arrière plan, des feuillages identiques, mais traités en rouge sombre, donnent l'illusion d'un relief et d'une profondeur de champ. Au-dessus, d'autres fragments indiquent un décor à fond blanc avec des tiges droites agrémentées de bouquets de feuilles vertes très schématiques. Tous les angles de cette structure semblent avoir été soulignés de bandes rouges qui limitaient donc les divers champs décoratifs. Dans un troisième espace intérieur, beaucoup plus vaste, c'est un bassin monumental qui conservait quelques bribes de

[8] Le cinabre a été caractérisé par analyse.

son décor en place. De plan rectangulaire, pourvu d'une petite abside circulaire, le bassin était accessible par une rampe. Une statue polychrome du dieu Neptune prenait place dans la niche hémicirculaire dont les parois étaient également peintes. Malheureusement, l'enduit très fin et trop fragmentaire n'autorise aucune restitution du décor. Sur les parois extérieures en revanche, le décor était lisible. La façade arrière est couverte d'un solide enduit de tuileau dont la base, formant plinthe, n'est pas peinte mais soigneusement lissée. Au-dessus, une bande rouge assure la transition avec de grands champs jaunes qui ne sont limités que par les bandes rouges soulignant toutes les lignes de force de l'édifice. Le mur de façade, probablement un mur bahut, était peint en rouge jusqu'à sa base.

D'un point de vue technique et architectural, les remontages conséquents offerts par certains ensembles permettent des restituions fiables des volumes de plusieurs pièces. Ainsi, quant à la hauteur des murs, on note une disparité assez importante d'une demeure à l'autre. Si, dans la *domus* du quartier Clérisseau, le décor pourvu d'une prédelle et d'une zone supérieure indique une hauteur sous plafond de l'ordre de 4,80 m, les plus hautes pièces des demeures du Parking Jean-Jaurès culminent à 2,83 m. Une dimension qui peut paraître bien faible pour les plus grandes salles comme celle au décor céladon de la pièce à mosaïque polychrome. Le site livre également plusieurs décors qui avoisinent les 2 mètres, mais, dans deux bâtiments au moins, l'effondrement en place a permis de prouver l'existence d'un étage où le décor était aussi présent.

Dans ces habitations construites en terre (l'adobe est identifié à plusieurs reprises), la présence d'un étage semble donc contraindre à des pièces de rez-de-chaussée particulièrement basses de plafond.

Sur ces murs en matériaux périssables l'enduit est appliqué directement ou après la réalisation d'incisions en chevrons qui sont disposés horizontalement. Un seul cas livre le choix d'un piquetage de la surface de terre.

Les enduits sont généralement posés en trois couches de mortier, dans la moyenne des mises en œuvre observées en Gaule[9]. Au pied de la paroi, on note parfois un dispositif visant à protéger le mur des remontées humides. Il peut s'agir de simples fragments de tuiles collés sous l'enduit, ou, dans les cas les plus soignés, de *tegulae* complètes fixées de champ par des clous en T. Quelques pièces livrent également des joints d'étanchéité en quart-de-rond. Notons que l'usage du tuileau dans les couches d'enduit peint est peu fréquent et réservé aux structures directement liées à l'eau comme le bassin monumental déjà cité. Dans l'ensemble, les décors ne mettent que rarement en évidence des ouvertures autres que les portes d'accès. Les fenêtres paraissent peu nombreuses. Dans la *domus* du quartier Clérisseau, une pièce a en revanche révélé de nombreuses ouvertures. De grandes baies rectangulaires étaient percées sur au moins deux parois. Larges de 125 à 128 cm et hautes d'environ 2 m, deux d'entre elles ouvraient, non sur l'extérieur, mais sur de petites pièces. Notons que ces ouvertures, présentes sur un premier état du décor ont été par la suite obstruées. L'enduit peint a alors été conservé, le mur a bénéficié d'un rebouchage soigné et des raccords de peinture ont été assurés pour masquer au mieux cette modification. Le décor à candélabres sur fond noir, prédelle et zone supérieure jaune, est daté du Ier s. après J.-C., et reste donc en place, malgré ces travaux, jusqu'à la destruction des bâtiments au IIIe s., illustrant encore l'incroyable longévité de certains décors.

Au final, nous pouvons considérer que les décors mis au jour sur ces deux sites donnent une vision assez représentative des modes décoratives en vigueur dans la cité nîmoise. Le site du parking Jean-Jaurès, qui touche près de huit îlots d'habitations moyennes à luxueuses, se fait parfaitement l'écho des goûts des commanditaires de ces classes plutôt aisées. Il faut aussi compter avec les savoir-faire disponibles dans la cité. Si les ateliers de peintres peuvent être itinérants, il est certain qu'une capitale de cité de cette ampleur abritait des artisans fixes. S'il est toujours difficile d'identifier clairement les réalisations d'un même atelier, plusieurs indices vont tout de même dans ce sens. C'est le cas par exemple d'une petite bordure ajourée à pois pointés jaunes, dont la base est rehaussée d'une touche verte. Nous la retrouvons sur un décor de chacun des deux sites et elle fut aussi observée sur la fouille de La Marseillaise à Nîmes[10]. D'autre part, qu'ils soient ou non l'œuvre d'un même atelier, les décors à fond rouge, prédominants, témoignent d'une grande simplicité dans la recherche iconographique et traduisent un certain conformisme par rapport aux modèles les plus diffusés. La zone inférieure est souvent une bande mouchetée, la bande de transition est presque toujours verte, les motifs de vignette se limitent à des fruits ou des oiseaux et les candélabres à des tiges végétales ou à des

[9] Coutelas 2009, 109.
[10] Sabrié – Sabrié 2000, 168.

hampes pourvues de quelques ombelles. Comparées aux productions qu'on connaît par exemple dans la capitale de province, Narbonne, les peintures nîmoises semblent donc d'une richesse bien moindre, hormis pour quelques rares décors. Ce constat suffit-il à envisager, comme il paraîtrait logique, que la grande ville attirait plus facilement les ateliers les plus qualifiés, ou faut-il y voir une différence de moyens des commanditaires ou une émulation artisanale et artistique qui poussait à plus de recherches iconographiques? Toujours est-il que les corpus des deux cités, parmi les plus importants de Gaule, montrent une nette différence dans les réalisations peintes. La cité nîmoise semble bien conservatrice par rapport à Narbonne où les décors paraissent beaucoup plus variés et le catalogue des accessoires décoratifs employés beaucoup plus vaste.

Bibliographie

Boislève – Cayn 2012 J. Boislève – P. Cayn, Peintures et mosaïques d'époque romaine. Les décors du quartier Clérisseau à Nîmes (Gard), in: M. E. Fuchs – F. Monier (dir.), Les enduits peints en Gaule romaine, approches croisées, Actes du séminaire AFPMA de Paris 2009, supplément Revue Archéologique de l'Est (Dijon 2012) 39–52.

Boislève *et al.* 2008 J. Boislève – J.-Y. Breuil – A. Coutelas – O. Vauxion, La prise en compte des enduits peints lors des opérations d'archéologie préventive – la relève d'un important corpus d'enduits à Nîmes, Archéopages, limites et territoires, n. 21, avril 2008, 64–67.

Boislève *et al.* 2011a J. Boislève – J.-Y. Breuil – B. Houix – O. Vauxion, Mosaïques et peintures d'un quartier de Nemausus. La fouille du parking Jean-Jaurès à Nîmes (Gard), Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge, actes du colloque international de Toulouse 9–12 octobre 2008, Aquitania suppl. 20, 2011, 33–48.

Boislève *et al.* 2011b J. Boislève – J.-Y. Breuil – P. Cayn – B. Houix – O. Vauxion, Architecture et décor d'une domus dans le quartier sud-ouest de Nîmes durant le Haut-Empire. La fouille du parking Jean-Jaurès, îlot G, Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge, actes du colloque international de Toulouse 9–12 octobre 2008, Aquitania suppl. 20, 2011, 49–66.

Coutelas 2009 A. Coutelas (dir.), Le mortier de chaux. Collection archéologique, éditions Errance (Paris 2009).

Sabrié – Sabrié 2000 R. Sabrié – M. Sabrié, Les peintures murales, in: M. Monteil – P. Garmy (dir.), Le quartier antique des Bénédictins à Nîmes (Gard). Dècouvertes anciennes et fouilles 196–1992, Documents d'archéologie française, Archéologie préventive 81 (Paris 2000) 168–173.

Abbildungen

Abb. 1: Décor à panneaux rouges et inter-panneaux noirs à candélabre végétalisant simple. Site du Parking Jean-Jaurès (photos, restitution et DAO J. Boislève, Inrap)
Abb. 2: Bordures ajourées des deux sites nîmois (photos et DAO J. Boislève, Inrap)
Abb. 3: Restitution hypothétique d'un décor à fond vert. Site du Parking Jean-Jaurès (photos, restitution et DAO J. Boislève, Inrap)
Abb. 4: Restitution d'un décor à prédelle et zone supérieure. Deuxième état, les fenêtres ont été obstruées. Site du quartier Clérisseau (photos, restitution et DAO J. Boislève, Inrap)

Julien Boislève
Chargé d'études spécialisées sur les peintures murales et stucs d'époque romaine, Inrap.
Inrap Méditerranée
La Bonnemais
F – 35590 La Chapelle Thouarault
boislevejulien@yahoo.fr

Barbara Tober

The Painted Decoration of the Sanctuary of Jupiter Heliopolitanus in *Carnuntum*

(Taf. CLXXXIX, Abb. 1–4)

Abstract

Das Heiligtum des Jupiter Heliopolitanus in *Carnuntum* wurde vom Österreichischen Archäologischen Institut zwischen 1978–1981 während einer Rettungsgrabung in großen Teilen freigelegt. Dabei fanden sich zahlreiche sehr stark fragmentierte Wandmalereien, aus denen mehrere Teilrekonstruktionen von Wandmalereisystemen entstanden, die alle am Ende der Periode 2.2. zerstört wurden und aus dem Nordwestbereich des Heiligtums stammen. Dekoration 12 besteht aus weißen gemalten und stuckierten Blattranken auf gelbem Grund sowie Stuckfriesen und stuckierten (Halb?)Säulen. Die Dekoration könnte aufgrund stratigraphischer Informationen zur Innenraumdekoration von Tempel A gehören. Von dort kommen auch Reste einer Marmorimitationsmalerei (Dekoration 13/14). Dekoration 9 besteht aus weißen Stuckplatten mit gelbem Spiegel, die sich zwischen den Pfeilern einer *Exedra* fand und stilistisch und technisch eng mit Dekoration 12 verbunden ist. In verschiedenen Entsorgungshorizonten und –gruben in Hofareal C fanden sich Reste eines Zaunes mit Blattwerk auf weißem Grund (Dekoration 19), dessen raumerweiternde und illusionistische Funktion am ehesten an der Innenseite der Umfassungsmauer von Hofareal C zur Geltung kommt. Weitere Rekonstruktionen und Gebäudezuweisungen sind für die Periode 2.3. für die Hallenbauten im Süden zu erwarten.

The sacred area of the Heliopolitan gods in *Carnuntum* is located to the east of the military camp and forms part of the *canabae legionis*. Rescue excavations by the Austrian Archaeological Institute took place between 1978–1981. During these excavations it was possible to excavate parts of a sanctuary of Jupiter Heliopolitanus with temples (A-B), porticoes (North-, West-, East, South-portico), two big halls with *podia* (H, I), a bath and a small open courtyard (C)[1].

In a first step it was possible to document the wall painting fragments from the northern part of the area, from a few pits and the bath in their stratigraphical context[2]. The additional research of the southern area resulted in the discovery of further painting systems[3]. Altogether, 31 different decoration systems were analyzed in the sanctuary. The fragments are usually very small and in poor condition[4]. In accordance with the stratigraphy they were divided into three groups. All four decoration systems (12, 13/14, 19, 9) presented in this article are mainly from group 1: "Wall paintings from levelling and waste disposal caused by a reorganisation of the sanctuary"[5]. The decorations were reconstructed and assigned to the second phase (period 2.1–

[1] For a summary of the excavations and previous research see Gassner *et al.* 2011b. For a plan see *ibid*., fig. 3; Gassner *et al.* 2011a, fig.1.

[2] In April 2010 the project "The decorative equipment of the buildings in the sacred area of the Heliopolitanian gods in Carnuntum" started, financed by the Anniversary Fund of the OeNB (Nr. 13547) under the direction of V. Gassner at the Austrian Academy of Sciences. See Tober in print; Gassner *et al.* 2011a; Gassner *et al.* 2011b. At the same time, research on the stratigraphy of the northern part of the sanctuary was carried out by E. Steigberger and advanced current results in this area.

[3] Additional research especially for the southern part with the halls H/I and the Southern *porticus* was carried out in autumn 2010 and was financed by the Institute for the Study of Ancient Culture at the Austrian Academy of Sciences.

[4] Therefore some details of the reconstruction have to remain uncertain and include a wide range of possibilities.

[5] See Gassner *et al.* 2011b, 160 f. The other groups are wall paintings from ritual fillings of pits (group 2) and residuals (group 3) without a defined stratigraphic or decorative context and very small fragments.

2.2) of the northwestern area. Its construction can be dated by the prevalence of Terra Sigillata Padana and Tardo Padana in the previous period as well as by the finds from the pits which date the reorganisation to the last quarter of the 2nd and first quarter of the 3rd century. Therefore, the periods 2.1–2.2 roughly comprise the 2nd century AD[6] and the application of the wall paintings lies within this time range. It is certain that the wall paintings decorated some buildings at the end of period 2.2, until they were systematically knocked off the walls in order to reuse the stones of the masonry[7].

The decorations are characterized by

– The size: Fragments of this group are generally larger than the other fragments from this excavation. One fragment of decoration 19 measures ca. 30 x 30 cm. One of the best preserved fragments of the scrolls on yellow ground (Decoration 12) measures 25 x 13 cm.
– A high quantity of painting fragments of a certain decoration and the dominance of one decoration in the strata: The surface of altogether ca. 0,5 m² of the scrolls on yellow ground originates from one levelling around temple A[8]. The overall preserved surface of Decoration 19 measures ca. 1,5 m². Almost everything stems from pit 6 and a layer (SE 422) lying above it[9].
– An accumulation of fragments in certain areas and contexts: The significant accumulation of fragments from Decoration 12 around temple A and from Decoration 19 inside the western wall of courtyard C.

The wall painting fragments originate from levellings and disposals of waste. At the end of the second phase of the sanctuary the wall paintings were knocked off in order to reuse the stones of the walls. This waste was deposited in dumps or fillings of debris to prepare the ground for the construction of the buildings in the following period 3.

Therefore the decorations generally derive from secondary contexts and the original room contexts are unknown. This circumstance complicates a secure allocation of the reconstructed wall painting systems, which will be introduced in the following section[10].

Decoration 12 (Abb. 1) shows white painted and stuccoed scrolls on a yellow ground. The fine tendrils and leaves, whose shape cannot be determined (12/1)[11] were maybe combined with broad scrolled leaves of acanthus[12]. One fragment attests that the painting system also decorated a lightly vaulted surface. Stuccoed and painted wine tendrils often appear in context with Dionysiac iconography, which was common in *Pannonia*[13].

Rectangular bases for columns or half-columns of 22–28 cm in diameter with part of a *torus*[14] (12/4), a simple profiled stucco frieze (12/3, Abb. 2)[15] and a single small part of a frieze (12/2) with free formed appliques complete this decoration system[16]. All these fragments show sections of the same yellow grounded painting joining the stucco decoration. A marble-imitation of giallo antico (Decoration 13/14) completes this ensemble[17].

All these fragments can be combined to a hypothetical reconstruction: A *dado* or main zone was decorated with marble-imitation, followed by a simple profiled stucco-frieze and maybe also by a decorated stucco

---

6 For the chronology of the sanctuary see Eschbaumer *et al*. 2003; Gassner *et al*. 2011b, esp. 165.

7 For considerations concerning the destruction activities in the sanctuary, see Gassner *et al*. 2011b, 141–150.

8 For details see: Gassner *et al*. 2011b, 151–153.

9 For details see: Gassner *et al*. 2011b, 158 f.

10 For details see: Gassner *et al*. 2011b, 161–164.

11 Typological parallels and identification: Balmelle *et al*. 2002, 46; Baldassare *et al.* 2002, 337; Becatti 1961, pl. 102. 315; Wirth 1968, 171 fig. 86; pl. 28b; Krahe – Zahlhaas 1984, pl. 45; Allag 1997, 15–18. 309–312 esp. fig. 4–5. 9; Mathea-Förtsch 1999, 4–6.

12 Cf. Balmelle *et al*. 2002, 50.

13 Madrassy 2004, 295 f. fig. 7, 6–7. See Gassner *et al*. 2011a; Gassner *et al*. 2011b.

14 See Gassner *et al*. 2011b, Fig. 24. On stone architecture in *Carnuntum* see Ertel 1991, pl. 32, 2.1.9. The reconstructed height of the stucco-columns that measure almost half a Roman foot in diameter are of medium size in analogy to stone architecture, because they were smaller than the approximate size of the columns of the temple façade: Ertel 1991, 146 f. 289. 291.

15 On a stucco cornice from the Roman villa of Selce (2nd century AD) see Lazar 2008, 66 with fig. 27. 69. On a similar cornice from Vienna/Judenplatz: Kieweg-Vetters 2010, 806, pl. 38, 3; fig. 122, 3.

16 See Gassner *et al*. 2011b, fig. 22. Garlands in the Sanctuary of Isis/Pompeji: Moormann 2011, 152 f. with fig. 78; Blanc *et al.* 2000, 257–261. 249 fig. 14, Housing-context in Palmyra: Schmidt-Colinet *et al*. 2008, 462 fig. 11; Tober in this volume.

17 See Gassner *et al*. 2011b, 151–154; fig. 25.

cornice, separating the main zone from the upper zone. It blends into a vaulted surface with white and stuccoed vegetal scrolls on yellow ground. This decoration was completed by (semi-) columns.

All these parts of painting and stucco decoration originate from the levelling around temple A, which was made after the destruction of the temple in order to level the ground for the construction of the future temple B. The concentration of the fragments around temple A seems to favour a hypothetical localisation of this ensemble inside of temple A, although a connection with other buildings such as the eastern or northern *porticus* cannot be ruled out at this point of research. While the façade and the exterior revetment of the temple were made of stone, the inside decoration seems to have been painted and stuccoed. The chosen form of decoration including the material seems to differentiate between interior and exterior[18].

Decoration 9 (Abb. 3) seems to be related in regard to the similar material and technical features, i.e. the dominance of white and yellow and the moulded surface. The fragments of white moulded orthostates or ashlars with yellow edges were found in a destruction layer between the pillars 7 and 8, which belong to a part of the so-called "*exedra*"[19]. It seems that the pillars or parts of the *exedra* were decorated with a moulded imitation of ashlar masonry that has been known since the Hellenistic period[20]. In Imperial times this technique was used to specify the hierarchy of the room decoration in combination with marble slabs and painted marble imitation[21]. Despite the poor state of preservation, it seems obvious that a similar use was intended for the paintings in the sanctuary. The pillars of the same phase of the wall of courtyard C were decorated with slabs. The variation between outdoor decoration with stone and covered areas with painted and stuccoed surfaces was therefore repeated and seems to reflect a general planning for the decoration of the sacred area in building phase 2[22].

Most parts of Decoration 19 (Abb. 4) were found in the south-eastern corner of courtyard C in the filling of a pit. A waste deposit above contained many large wall paintings in high quantity, which were reconstructed as part of a garden painting. A 59,4 cm high red fence frames green foliage on a white ground. The crossing of each element of the frames is decorated with yellow medallions imitating metal. Because of the existence of four medallions, the fence had at least four compartments and the minimal reconstructed length has to be 2,40 m.

A 21,5 cm wide pink frame and a white panel with red lines separated the fence. The position of this intersection is not clear at the moment, but identical green leaves at one side of the pink frame prove their connection[23].

Typological parallels for this type of fence[24] can be found in private buildings such as the villa of Balaca-puszta (2nd century AD)[25], in funeral contexts such as the tomb of Nehren (1st half of the 4th century AD)[26] and in the *Columbarium* under San Sebastiano (1st half of the 3rd century AD)[27]. All these examples are characterized by a reduced range of colour, a white background and a generally simplified stylistic expression. Their linear style neither displays deep perspectives nor three dimensional elements. In contrast to the colourful and luxurious garden paintings, which are enlivened with plants, water and animals[28], this reduced

---

[18] See Gassner *et al.* 2011b, 161 f.; Cf. the Sanctuary of Isis/Pompeji: Moormann 2011, 149–162; Blanc *et al.* 2000, 257–268.

[19] See Gassner *et al.* 2011b,140 f.; 154 f.; .164.

[20] See Mielsch 2001, 21; Ling 1991, 12; Bruno 1969.

[21] On the luxury of stone in *Carnuntum*: Ertel 1991, 257. Cf. the variation of stuccoed and painted marble imitation in the sanctuary of Isis at Pompeji: Moormann 2011, 149–162 esp. 151 f. and fig. 75–77; De Caro 1997, 340; De Caro 1992, 9; Kleibl 2009, 278–281. 284–286 with fig. 29.2–9; Blanc *et al.* 2000, 257–281. 287–291. Part of the expression of the social context of Terrace House 2 of Ephesus: Cf. Falzone – Tober 2010, 633 f. with note 7, fig. 1; Tober 2010, 237 with note 4; Zimmermann 2010, 116 f. 455. 464 f.; Zimmermann – Ladstätter 2010, 137 f. A similar variation of real stone architecture and stucco cornices could be observed in Terrace House 1 at Ephesus: See Tober 2010, 250 f.

[22] See Gassner *et al.* 2011b, 161–164.

[23] See Gassner *et al.* 2011b, fig. 28. Maybe the frame of a doorway or a vertical element („Lisene“) of the decoration: See Palágyi 1991, 104. 108 f. fig. 23–24; Gogräfe 1999, 107. 458–461 fig. 335, a–b.

[24] See Ertel 1991, cat. 7.5.1, Pl. 15. 38.

[25] Palagyi 2004, 275 f. with fig. 12–13; Palagyi 1991, 89–114 esp. 104; 99 fig. 11; 114 fig. 30; Baldassare *et al.* 2002, 335 f.

[26] See Gogräfe 1999, 107. 458–461 fig. 335, a–b.

[27] See Taccalite 2009, 146 f. with fig. 129. 165–166 with fig. 144; Lepone 2004, 197 fig. 12.

[28] See in general: Mielsch 2001, 193–196. on paintings until the early 2nd century AD: De Caro 1990, 269–272; Salvadori 2000/01. Northwestern provinces: Thomas 1995, 305 f.; Gogräfe 1999, 53 f.

and linear style concentrated on the main elements of fence and plants and was used to evoke the idea of a *locus amoenus* with less effort and maybe less expense. Garden paintings as part of sanctuaries exist in Herculaneum[29] as well as in Ostia[30].

For a hypothetical connection with a building some arguments can be found. First we have the concentration of the find spots along the western wall of courtyard C. Numerous rather large fragments were found in the same context. Therefore it does not seem likely that they were transported here from far away. The big dimension of the minimum size of the original installation and the lack of fragments with edges exclude a connection with small buildings such as aediculae, altars or pillars in that area[31]. Considering the length of the walls, the type and the style of the garden painting make it possible to hypothetically reconstruct this decoration on the inner wall of courtyard C[32].

The garden painting in the courtyard of the Pannonian villa at Balacapuszta is very similar to the fence of the sanctuary[33]. This Pannonian example is 17 m long. Like the monumental garden painting in dwelling 4 in Terrace House 2 in Ephesus it was situated in the context of private living. These illusionistic garden paintings were designed to open the walls of an architecturally closed courtyard[34]. At the same time the abstract garden painting provides an ideal background for the sacred monuments and ritual acts performed in the courtyard of the sanctuary[35]. The open courtyard evoked the impression of a sacred grove. The garden painting at the borders of this area would lead to an attractive game of reality and illusion[36]. The function of the open courtyard would be stressed.

Typological parallels for the decoration of the Sanctuary of Jupiter Heliopolitanus can be found in Pannonia in civil and military buildings of *Aquincum* and the villa of Bálaca as well as in other regions of the Roman Empire. Very close parallels, which might prove a local or regional style, are unknown at this point. Nevertheless, the recent research on wall paintings from the civil town of *Carnuntum* advance our knowledge of wall-painting systems used in *Carnuntum*[37]. At this point in time the wall paintings from the Sanctuary of Jupiter Heliopolitanus are the best known examples from a Roman sanctuary in *Carnuntum*[38].

In the second phase (period 2.1–2.2), the sacred area of the Helipolitan gods was decorated with common designs of Roman wall decoration. No special religious or cultic motifs can be determined, which seems to be a well-established fact in most of the temples and sanctuaries of the Northwestern Roman provinces[39]. Nevertheless, the choice of the designs seems to be specific. Although a secure connection of room and context is not possible and the allocations stay mainly hypothetical, they open perspectives for further considerations. The choice of motifs and decoration systems seems to relate to the function and use of the buildings. The designs are related to stone architecture. They play with illusionistic effects and create an overall design for the sanctuary, which is at the moment the best known wall painting context of a Sanctuary of Jupiter Heliopolitanus in the Roman Empire[40].

---

[29] Moormann 2011, 66; Jashemski 1993, 276 with plan 116.

[30] Mitreo delle Sette Porte/Ostia IV 5, 13: Jashemski 1993, 388 fig. 468; Becatti 1953, 93–99, esp. 96, pl. 22, 1–2; Moormann 2011, 67 f.

[31] See Gassner *et al*. 2011b, 135 f.

[32] See Gassner *et al.* 2011b, 162 f.

[33] Palágyi 2004, 274.

[34] See Ephesus Phase III (middle of the 2nd century): Zimmermann 2005, 112. 121; pl. 85, 1–5; Zimmermann 2007, 269; Zimmermann – Ladstätter 2010, 131 f.

[35] In Courtyard C altars, pedestals and monuments of different size could have been arranged. This is evident by the research of stone monuments from this area: Gassner *et al.* in print a, esp. chapter 5. The connection between nature and sanctuaries is well known from Augustan sacral-idyllic landscapes, where nature „gleichsam als Mittlerbereich zwischen der Welt des Menschen und der Welt des Göttlichen fungiert"; see Hinterhöller, 2007, 128 f., esp. 164 f. See also Darling 1979, esp. 310–326; Mielsch 2001, 179–183.

[36] Gardens as parts of sanctuaries: Luschin 2010, 56–59, 142–232.

[37] See Behling in this volume; Gassner *et al.* 2011b, 150 footnote 224.

[38] See Vetters 2000, 63–66; Gassner *et al*. 2011b, 150 footnote 225.

[39] See Moormann 2011, 87–110 esp. 109 f.

[40] Just a few fragments of wall paintings are known from the Sanctuary of *Iuppiter Heliopolitanus* at Rome: See Moormann 2011, 184 f.

Bibliographie

Allag 1997 — C. Allag, Vendanges en Champagne, in: D. Scagliarini Corlàita (ed.), I temi figurativi nella pittura parietale antica. IV sec. A.C.–IV sec. d.C., Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 20–23 settembre 1995, Studi e scavi 5 (Bologna 1997) 15–18.

Baldassarre *et al.* 2002 — I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Köln 2002).

Balmelle *et al*. 2002 — C. Balmelle *et al.* (éd.), Le décor géométrique de la mosaique romaine II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés (Paris 2002).

Becatti 1953 — G. Becatti, I Mitrei, Scavi di Ostia II (Roma 1953).

Becatti 1961 — G. Becatti, Mosaci e pavimenti marmorei, Scavi di Ostia IV (Roma 1961).

Blanc *et al.* 2000 — N. Blanc – H. Eristov – M. Fincker, A fondamento restituit? Réfections dans le temple d'Isis à Pompéi, RA 2000/2, 227–304.

Borhy 2004 — L. Borhy (éd.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII[e] Colloque international de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 15–19 mai 2001 (Budapest 2004).

Bruno 1969 — V. J. Bruno, Greek antecedents of the Pompeian First Style, AJA 73, 1969, 305–317.

Darling 1979 — J. K. Darling, Sacro-Idyllic Landscapes of the Antonine Dynasty in Rome (Ann Arbor 1979).

De Caro 1990 — S. de Caro, Zwei „Gattungen" der pompejanischen Wandmalerei. Stilleben und Gartenmalerei, in: G. Cerulli Irelli – C. Callori-Gehlsen – A. Raave – C. Schmitt (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (Stuttgart 1990) 263–272.

De Caro 1992 — S. de Caro, La scoperta, il santuario, la fortuna, in: S. de Caro (ed.) Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauro dell´Iseo pompeiano nel Museo di Napoli (Roma 1992) 3–21.

De Caro 1997 — S. de Caro, L'Iseo di Pompei, in: E. A. Arslan (ed.), Iside. Il mito, il mistero, a magia, Ausstellungskatalog (Mailand 1997) 338–343.

Ertel 1991 — Chr. Ertel, Römische Architektur in Carnuntum. Der Römische Limes in Österreich 38 (Wien 1991).

Eschbaumer *et al.* 2003 — P. Eschbaumer – V. Gassner – S. Jilek – G. Kremer – M. Kandler – M. Pfisterer – S. Radbauer – H. Winter, Der Kultbezirk des Iuppiter Optimus Maximus Heliopolitanus in den östlichen Canabae von Carnuntum. Ein Zwischenbericht, CarnuntumJb 2003, 117–164.

Falzone – Tober 2010 — S. Falzone – B. Tober, Vivere con pitture ad Efeso ed Ostia, in: I. Bragantini (ed.), X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 633–644.

Gassner *et al.* 2011a — V. Gassner – G. Kremer – E. Steigberger – B. Tober, Die Anfänge des Heiligtums des Iuppiter Heliopolitanus in Carnuntum (Flur Mühläcker). Die Forschungen 2010, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse 145. Jahrgang/2. Halbband 2010 (2011).

Gassner *et al.* 2011b — V. Gassner – E. Steigberger – B. Tober, Das Heiligtum des Iuppiter Heliopolitanus in Carnuntum. Überlegungen zu den älteren Kultbauten an der Ostseite, ihrer Ausstattung und den Mechanismen ihrer Aufgabe, CarnuntumJb 2009–2011, 2011.

Gogräfe 1999 — R. Gogräfe, Die römischen Wand- und Deckenmalereien im nördlichen Obergermanien, Archäologische Forschungen in der Pfalz 2 (Neustadt/Weinstrasse 1999).

Hinterhöller 2007 — M. Hinterhöller, „Die gesegnete Landschaft". Zur Bedeutung religons- und naturphilosophischer Konzepte für die sakral-idyllische Landschaftsmalerei von spätrepublikanischer Zeit bis augusteischer Zeit, ÖJh 76, 2007, 128–169.

Jashemski 1993 — W. M. F. Jashemski, The gardens of Pompeji, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius II. Appendices (New York 1993).

Kieweg-Vetters 2010 — G. Kieweg-Vetters, Stuck und Wandmalereien, in: Die römischen Kasernen im Legionslager Vindobona. Die Ausgrabungen am Judenplatz in Wien in den Jahren 1995–1998, I, Monografien der Stadtarchäologie Wien 5 (Wien 2010) 498 f. 802–824.

Kleibl 2009 — K. Kleibl, Iseion. Raumgestaltung und Kultpraxis in den Heiligtümern gräco-ägyptischer Götter im Mittelmeerraum (Worms 2009).

Krahe – Zahlhaas 1984 — G. Krahe – G. Zahlhaas, Römische Wandmalereien in Schwangau, Lkr. Ostallgäu, Materialhefte zur bayrischen Vorgeschichte A43 (Kallmünz 1984).

Lazar 2008 — I. Lazar, The Interior Decoration of the Roman Houses in Celeia, in: P. Scherrer (Hrsg.), Domus. Das Haus in den Städten der römischen Donauprovinzen, Akten des 3. Internationalen Symposiums über römische Städte in Noricum und Pannonien, Sonderschriften Österreichisches Archäologisches Institut 44 (Wien 2008) 53–73.

Ling 1991 — R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Luschin 2010 — E. M. Luschin, Römische Gartenanlagen. Studien zu Gartenkunst und Städtebau in der Römischen Antike (Wien 2010).

Madrassy 2004 — O. Madrassy, Wall-Painting from the Severan Period from the Military Town, in: Borhy 2004, 295–296.

Mathea-Förtsch 1999 — M. Mathea-Förtsch, Römische Rankenpfeiler und -pilaster. Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 17 (Mainz 1999).

Mielsch 2001 — H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Moormann 2011 — E. M. Moormann, Divine Interiors. Painted decorations in Greek and Roman Sanctuaries, Amsterdam archaeological studies 16 (Amsterdam 2011).

Palágyi 1991 — S. Palágyi, Vorbericht über die Erforschung und Wiederherstellung der römischen Villa von Baláca, CarnuntumJb 1991, 89–114.

Palagyi 2004a — S. Palágyi, Villa romana und ihre Wandgemälde in Baláca, in: Borhy 2004, 271–277.

Salvadori 2000/01 — M. Salvadori, I giardini dipinti nella pittura parietale romana. I sec. A. C. – I sec. D.C., Analisi dell'iconografia, Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone 2/3, 2000/01, 169–207.

Schmidt-Colinet *et al.* 2008 — A. Schmidt-Colinet – Kh. Al-As'ad – W. Al-As'ad, Zur Urbanistik des hellenistischen Palmyra. Zweiter Vorbericht, Zeitschrift für Orient-Archäologie 1, 2008, 452–478.

Thomas 1995 — R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (Mainz 1995).

Tober 2010 — B. Tober, Stuckfragmente aus Hanghaus 1 – Ein Beitrag zur späthellenistischen und kaiserzeitlichen Wanddekoration in Ephesos, in: S. Ladstätter – V Scheibelreiter (Hrsg.), Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeerraum 4. Jh. v. Chr. bis 1. Jh. n. Chr., Akten des internationalen Kolloquiums von 23–26. Oktober 2007 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, DenkSchrWien 397 = AF 18 (Wien 2010) 237–258.

Tober 2012 — B. Tober, Wandmalereien aus dem Bereich des Bades im Heiligtum des Jupiter Heliopolitanus von Carnuntum, in: S. Traxler – R. Kastler (Hrsg.), Colloquium Lentia 2010. Römische Bäder in Raetien, Noricum und Pannonien. Beiträge zur Tagung im Schlossmuseum Linz, 6–8. Mai 2010, Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich, Folge 27 (Linz 2012) 155–159.

Wirth 1968 — F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompeijs bis ans Ende des dritten Jahrhunderts (Darmstadt 1968).

Zimmermann 2005 — N. Zimmermann, Wandmalerei, in: H. Thür (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105–131.

Zimmermann 2007 — N. Zimmermann, Lo sviluppo di sistemi pittorici ad Efeso tra epoca traianea e gallienica, in: C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IV Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007) 267–272.

Zimmermann 2010a — N. Zimmermann, Wandmalerei, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2. Die Wohneinheit 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8 (Wien 2010) 105–121. 449–471.

Zimmermann – Ladstätter 2010 — N. Zimmermann – S. Ladstätter, Römische Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Decoration 12/1, abstract reconstruction of white painted and stuccoed scrolls
Abb. 2: Decoration 12/3, reconstruction of a simple profiled stucco-frieze
Abb. 3: Decoration 9, white moulded orthostates or ashlars with yellow edges
Abb. 4: Decoration 19, reconstruction of the fence of a garden painting

Graphic designs 1–4 by B. Tober

Barbara Tober
Universität Salzburg
Fachbereich Altertumswissenschaften
Residenzplatz 1, Stiege II
A – 5010 Salzburg
barbara.tober@sbg.ac.at

Kitan Kitanov

La peinture du tombeau n. 8 de *Serdica*. Matériaux et technique de réalisation

(Taf. CXC, Abb. 1–4)

Abstract

The tomb, discovered in the early 20th century, is located underneath the central nave of the Hagia Sophia in the city of Sofia. The tomb can be dated to the late 3rd or early 4th century AD. It is a north-south oriented rectangular room with a semi-cylindrical vault. The two layers of plaster covering the walls are made of lime mortar. The murals, situated on the surface of the uppermost plaster layer, consist of geometric designs and plants. The system is influenced by the decorative designs of the houses (e. g. the so-called Hanghäuser in Ephesus) and tombs of Asia Minor. The paintings are realized as frescoes; the materials as well as the manner and the technique of the ensemble are characteristic of late antiquity, and could be found in all regions of the Empire.

Localisation et date de découverte du tombeau

Le tombeau est situé au dessous de la nef centrale de la basilique Sainte Sophie à une profondeur de 280 cm environ sous le niveau du plancher. Entièrement enfoui sous la basilique, le tombeau subsiste dans cet état jusqu'au début du XXe siècle. Il est découvert par l'archéologue B. Filov le 12 octobre 1910 au cours des fouilles du terrain de la basilique.

Mobilier funéraire

Cinq squelettes (dont ceux d'une femme et d'un enfant) ont été trouvés dans la chambre funéraire. Des morceaux de bois et des clous de fer ont été trouvés autour du premier, du quatrième et du cinquième squelette. Ces traces prouvent l'utilisation de cercueils en bois pour les corps des défunts. Ils ont été placés en position ouest-est. Le mobilier funéraire était pauvre. On a trouvé autour du premier squelette (celui de la femme) une épingle en argent, un bracelet en lignite. Les autres trouvailles sont constituées par une fiole en verre, une bouteille à gorge étroite, une bouteille à corps ovale (*ampulla*), une cruche d'argile blanche. Des traces de tissus en soie ainsi qu'une paire des chaussures d'écorce ont été observées.

Structure architecturale

Le tombeau est une pièce rectangulaire à voûte semi-cylindrique et il est orienté en direction nord-sud. Les parois nord et sud de la chambre funéraire sont longues de 212 cm. Il y a une petite différence dans les mesures des deux autres parois: la paroi est – 191 cm lorsque la paroi ouest est de 193 cm. La hauteur du tombeau du plancher au sommet de la voûte est 205 cm. Les murs du tombeau sont construits de briques cuites et de pierres brisées tandis que la voûte n'est construite que de briques cuites jointoyées au mortier. L'épaisseur des joints de mortier de liaison varie de 4 cm à 7 cm et les briques ont les mesures suivants: 30 x 32 x 4,5 cm. Dans la partie ouest de la voûte et près de la paroi sud se trouve un trou d'aération et de libation (?), mesurant 9 x 9 cm. L'entrée située sur la paroi nord a une hauteur de 85 cm au dessus du niveau de sol.

Ses mesures sont: hauteur – 72 cm, largeur – 58 cm, profondeur – 44 cm. Deux dalles de pierre forment l'entrée en bas et en haut. Les parois sont couvertes de deux couches de mortier. La surface de l'enduit est décorée par les peintures.

Il faut noter qu'une planche en bois de sapin est placée entre la dalle de pierre en haut de l'entrée et l'enduit. Sa fonction est expliquée comme un remplissage et non pas par une fonction constructive (actuellement elle manque et sa présence est constatée par l'empreinte dans le mortier et des traces de petits morceaux de bois).

Le sol du tombeau est couvert de terre argileuse mélangée de pierre. À sa surface et au pied des parois on constate de traces de mortier.

A l'extérieur, la voûte de la construction est couverte d'une couche de mortier hydrophobe épaisse de 2.5 cm. Le mortier est composé de chaux et de granulat: brique broyée et sable. Les morceaux de brique broyée variant de 0,1 cm à 1,2 cm. Des grumeaux de chaux sont présents, de diamètre inférieur de 0,05 cm à 0,4 cm.

L'entrée du tombeau a été fermée par une dalle de pierre.

Les deux couches de l'enduit sont à base de mortier de chaux. La couche de préparation inférieure est d'une épaisseur variable de 1,5 cm à 2,2 cm. La structure de la couche supérieure est plus fine et plus compacte. Elle a une épaisseur de 0,3 – 0,7 cm. Sa surface est bien polie dans la voûte et les zones supérieures des parois. Dans les parties inférieures, la couche de mortier est posée d'une manière fruste.

Description du décor

Les peintures murales sont réalisées sur la surface de l'enduit dont la couleur rose sert du fond. Elles se composent de motifs géométriques et végétaux. Ce décor consiste en panneaux décoratifs encadrés de bandeaux rouges (épais de 4,5 cm), configurés de manière à former un ordre composite de socle, d'orthostates, de frise et de panneaux peints dans la voûte et dans les lunettes nord et sud.

Les orthostates sont formés au dessus d'un socle de 12–15 cm, à l'aide de bandeaux rouges horizontaux limitant leur hauteur et de bandeaux verticaux qui les séparent en panneaux rectangulaires. Sur la paroi sud figurent deux larges panneaux limités de part et d'autre par trois autres plus étroits (Abb. 1). Les panneaux plus larges des parois est et ouest sont séparés par un plus étroit au milieu. Les orthostates de la paroi nord sont représentés par deux larges panneaux rectangulaires posés de part et d'autre de l'entrée.

Le décor des larges panneaux est représenté par quatre cadres inscrits l'un dans l'autre. Le cadre extérieur jaune formés de traits épais de 2,5 cm est suivi d'un autre vert dont les traits droits et inférieurs sont rehaussés de couleur noire. Aux angles extérieurs de ce cadre sont peints trois bi-feuilles dans la diagonale. Le 3e et le 4e cadre, dans la partie intérieure, sont faits de lignes étroites de 0,5 cm et de couleur rouge. Les angles de 3e cadre rouge sont ornés de deux bi-feuilles dans la diagonale surmontés d'une pointe.

Les panneaux étroits sont décorés des guirlandes droites. Les guirlandes se composent d'une tige verticale aux feuilles tripartites et de deux points interstitiels. De part et d'autre des éléments principaux figurent des feuilles bipartites. Les parties supérieures et inférieures des guirlandes sont composées de feuilles jaunes tandis que son milieu est occupé par des feuilles rouges. La tige des guirlandes (paroi sud et ouest) est tracée par des lignes incisées dans le mortier.

Une frise parcourt les parois longues au dessus des orthostates. Elle est interrompue par l'ouverture de l'entrée. Son décor présente un ornement en rais de cœur. L'ornement est formé d'un trait central jaune flanqué par deux lignes vertes. Dans les interstices sont peintes des feuilles de vigne brunes (ou de chêne selon l'interprétation iconologique).

Les surfaces des panneaux des lunettes ainsi que celle de la voûte sont couvertes d'un décor aux motifs de fleurs (Abb. 2). Ces fleurs ont des tiges vertes et des pétales rouges. Elles sont dispersées librement dans le champ décoratif de la voûte. Les tiges courbes et droites ont des feuilles en forme de languettes. Les fleurs sont dressées vers le sommet de la voûte. Elles ont des pétales de forme ouverte ou en forme de bourgeons, au dessus desquelles sortent deux ou trois petites feuilles en forme de languettes vertes. Des feuilles jaunes et vertes sont librement disposées parmi les fleurs.

Le même décor aux motifs floraux se répète dans les panneaux des lunettes. Le décor de la lunette nord est actuellement très fragmentaire mais on peut avoir une idée de son état originel d'après la copie à l'aqua-

relle réalisée au début du XX[e] siècle. Chacun des peintures murales dans les lunettes comporte 8 fleurs qui sont toutes tournées vers les sommets des lunettes. Le type de ces fleurs n'a pas été précisé. Selon B. Filov, il s'agit de coquelicots et il les associe aux croyances grecques et romaines.

Comparaison stylistique et datation du tombeau

Le système décoratif du tombeau est éclectique. Il combine des éléments de styles structural et architectonique avec des motifs végétaux (décor propre aux traditions des peintures pariétales des constructions privées et funéraires d'Asie Mineure).

Le style structural représente les tendances classiques de l'époque de la Tétrarchie et surtout du celle de l'empereur Constantin le Grand. Le caractère pseudo-constructif du décor nous présente une variante "orientale" des styles structural et architectonique et se caractérise par la division horizontale de l'espace décoré en utilisant des éléments pseudo-constructifs: caissons, frises, pilastres, orthostates. Il faut noter que la division des orthostates en éléments verticaux et leur inscription l'un dans l'autre suivent la tradition de la décoration des peintres romains occidentaux. Ce fait est noté par M. I. Rostovtseff à propos de l'influence de la peinture romaine sur le décor des monuments au nord de la mer Noire.

La peinture murale du tombeau n. 8 est définie dans les recherches les plus récentes comme un décor au système pseudo-constructif atypique, dans lequel le décor à caissons de la voûte est remplacé par des motifs floraux. Ce type de décor est répandu dans les provinces orientales et occidentales de l'empire. Ses parallèles peuvent être trouvés non seulement dans les régions voisines (*Dioclecianopolis*, *Marcianopolis* et *Philippopolis*, Thessalonique, Kertch) mais il est aussi abondamment exploité dans les monuments des autres provinces d'Asie Mineure, d'Egypte et des terres italiques.

Le tombeau est daté de la fin du III[e] et du début IV[e] siècle apr. J.-C. à la base des analyses comparatives de la peinture murale ainsi que du mobilier funéraire trouvé à l'intérieur.

Matériaux mis en usage

Mortier de liaison du support

L'échantillon du mortier de liaison est prélevé dans la voûte du tombeau. On constate une grosse masse de mortier sableux gris à grumeaux. La lame est de mauvaise qualité. On note toutefois que la composition est identique à celle de la couche inférieure de l'enduit.

La matrice est beige à brune en LPNA, micritique biréfringente en LPA. La porosité est faible, avec de fines fissures et des petits vides. Les grumeaux de chaux sont nombreux, de diamètre inférieur à 1,5 mm. Environ 50 % de granulat, constitué de sable siliceux: quartz mono et surtout poly-cristallins, muscovite, biotite, feldspaths (dont plagioclases). Diamètre entre la centaine de µm et 1,5 mm. Fréquents revêtements argileux marron clair sans organisation. On restitue une teneur chaux/granulat de 1:2 environ. Il faut remarquer quelques fragments de granite à muscovite, de nombreux gros grumeaux (un de 7 x 8 mm), un charbon de bois (visible sur le scan), peut-être un grain de glauconie (mais trop altérée pour l'assurer).

Enduits

La couche (a) (couche supérieure ou intonaco)

La matrice est beige à brun clair en LPNA, micritique plus ou moins biréfringente en LPA. La porosité est faible, quelques vacuoles et fissures. Les grumeaux de chaux peu nombreux, de petites dimensions. Le granulat est constitué de sable siliceux. Environ 40–50 % de quartz anguleux, nombreux vers la centaine de µm, diamètre inférieur à 500 µm. Quelques polycristallins. Beaucoup de paillettes de biotite aussi, de petites dimensions. Quelques oxydes aussi. On restitue une teneur chaux/granulat de 1:1 à 1:2.

La couche de préparation (b) (ou arriccio)

L'épaisseur moyenne est de 10 mm (perturbée sur la lame par un gros fragment de calcaire). La surface de la couche est mal lissée et se démarque par un liseré marron type «lime skin», épais de quelques dizaines

de µm (début de la carbonatation avant la pose de la couche d'épiderme). La matrice est brune, parfois beige en LPNA, micritique, compacte et peu biréfringente en LPA. La porosité d'origine est importante, avec des vides polyconcaves, des fissures, et aussi des vides de fantômes de végétaux. Ils sont maintenant tapissés de néoformations de calcite secondaire micritique. Les grumeaux de chaux sont peu visibles en lame mince mais ils semblent fréquents en macroscopie. Le granulat est constitué principalement de végétaux (de type paille), et secondairement d'un sable siliceux. Le sable siliceux est constitué de quartz mono et poly-cristallins, de feldspaths (plagioclases, anorthose?), avec ainsi quelques zircons (?), biotites. Fréquents revêtements argileux orange clair (mais sans organisation) et des éléments de sol pédologique (vestiges d'une altération pédologique de la formation à l'origine du sable). Un gros fragment de calcaire micro-sparitique, pauvre en fossiles (quelques pellets), de 5 x 15 mm sur la lame. On restitue une teneur chaux/granulat de 1:2 environ.

Pigments

Pigment jaune

Les résultats d'analyse à l'ICP-ASA (Inductively Coupled Plasma–Atomic Emission Analyse), ont attesté trois éléments de base: fer (Fe), calcium (Ca), silicium (Si). Dans la composition du pigment on a enregistré la présence de magnésium (Mg), aluminium (Al) et titane (Ti) ainsi que des traces d'autres éléments: cuivre (Cu), manganèse (Mn), argent (Ag), potassium (K), mercure (Hg). À la recherche d'un résultat plus précis, on a établi d'après l'analyse aux rayons X qu'il s'agit d'hydroxydes et oxydes de fer, de calcite ($CaCO_3$) et de quartz (SiO_2) et très peu de concentration en cinabre (HgS). À partir de ces résultats, il faut conclure que le pigment est ocre jaune (probablement de la limonite) avec des traces de cinabre dans la couche picturale.

Pigment vert

La couche picturale est posée irrégulièrement à la surface de l'enduit. Les résultats d'analyse structurale aux Rayons X ont montré que dans la couche il y a une présence de calcite ($CaCO_3$), quartz (SiO_2), d'oxydes et d'hydroxydes de fer et des traces de cinabre (HgS). Les tenues élevées en silice (Si), en aluminium (Al), en fer (Fe) et en calcium (Ca) sont prouvées par les résultats d'analyse de microsonde électronique. D'autre part, ils sont confirmés par l'IPS-ASA où on a constaté qu'à part les éléments de base: fer (Fe), calcium (Ca) et silicium (Si), dans la composition sont présents: magnésium (Mg), aluminium (Al), titane (Ti). Des traces de cuivre (Cu), de plombe (Pb), de potassium (K), de manganèse (Mn) et de mercure (Hg) sont bien enregistrées.

Ces données d'analyse donnent la raison d'interpréter le pigment comme «terre verte» (Abb. 3)[1]. On a aperçu un phénomène d'altération de la couche picturale verte: la couleur verte est devenue tachetée et dans certains endroits sont visibles des traces de ruissellements dans le passé où la couleur verte est lavée. Dans ces endroits n'est restée que la couleur jaune. Ce phénomène d'altération est caractéristique de la «terre verte» et on en trouve une explication dans la décomposition du pigment en présence de l'humidité permanente où le seul produit qui reste à sa place est la goethite (αFeO(OH)). Cet argument nous fait aussi penser qu'il s'agit de la terre verte.

On interprète les traces du cinabre comme une contamination avec du pigment rouge dans processus de travail. Une graine de cinabre dans la couche verte a été enregistrée à l'aide de la spectroscopie Raman.

Pigment rouge

D'après les résultats de l'ICP-ASA, on constate que la composition de l'échantillon a une concentration élevée en cinabre (HgS) et en calcium (Ca). Les éléments: silicium (Si), magnésium (Mg), aluminium (Al), titane (Ti), fer (Fe) sont présents ainsi que des traces de plomb (Pb), d'étain (Sn), de cuivre (Cu) et de manganèse (Mg). D'après les résultats d'analyse des rayons X, la teneur de cinabre (HgS) et de calcite (CaCO3) prédomine tandis que la concentration en quartz (SiO2) est faible. Le spectre Raman atteste incontestablement le cinabre (HgS) comme pigment rouge.

[1] Ces éléments sont caractéristiques de la glauconie (K, Na) (Fe^{3+}, AL, Mg) 2 (Si, Al) 4O 10 (OH)2 mais selon les dernières recherches «même lorsque le terme de «glauconie» est avancé rien ne permet, en vérité, de dire plus que «terre verte», soit que l'analyse n'autorise à en dire plus, soit que…», Delamare *et al.* 1990, 105. 109 f. fig. 2.

Pigment rouge foncé

Les résultats d'analyse de l'ICP-AEA indiquent que le composant est principalement présentée par le mercure (Hg) ainsi que des mélanges d'éléments – magnésium (Mg), silicium (Si), titane (Ti), aluminium (Al), calcium (Ca) et des traces de cuivre (Cu), de manganèse (Mn), de plomb (Pb) et d'étain (Sn) sont bien attestées. La concentration élevée en cinabre a été également enregistrée aux rayons X.

L'observation de la coupe transversale au microscope binoculaire a montré que la couleur rouge foncé du pigment est obtenue par un mélange régulier du cinabre et du pigment noir.

Pigment jaune foncé

Les résultats d'ISP-AEA indiquent concentration élevée en calcium (Ca), en silicium (Si) et en fer ainsi que contenance de mercure (Hg), de magnésium (Mg), de titane (Ti), d'aluminium (Al), d'étain (Sn) et des traces de plombe (Pb), de cuivre (Cu) et de manganèse (Mn). L'étude des matériaux cristallisés aux rayons X a déterminé que la teneur principale consiste en hydroxydes et en oxydes de fer, en calcite (CaCO3) et en quartz (SiO2). Dans la matière du pigment une quantité faible du cinabre (HgS) est aussi présente. On constate par l'observation au microscope que la couleur est obtenue par le mélange de cristaux d'ocre jaune et de cinabre.

Pigment noir

Le résultat analytique de la spectrométrie infrarouge Raman a prouvé que la substance du pigment noir ne consiste qu'en carbone. Le pigment noir a été déterminé d'origine végétale par son combustion totale à 500 – 600° C, ainsi que par sa structure amorphe et irrégulière visible au microscope.

Liant

La peinture murale du tombeau a subi plusieurs interventions de restauration. Les documentations et les résultats d'analyses ne sont pas publiés et ils n'existent pas dans les archives de l'INMC (NIPK – en bulgare).

Pour établir l'origine du liant on a disposé d'informations orales, ainsi que des résultats des analyses et des observations *in situ*. La détermination du liant se base surtout des résultats d'analyses de la couche picturale et sur l'observation des coupes transversales de pigments prélevés.

Grâce à l'observation au microscope binoculaire, on constate trois éléments essentiels:

– Irrégularité des couches picturales en ce qui concerne la pénétration en profondeur des grains des pigments dans la structure d'enduit;
– Diffusion des pigments dans la zone superficielle de la couche d'intonaco (bien prononcé dans les couches picturales rouge et noire);
– Présence de la chaux dans la composition de pigments;
– Formation d'une mince pellicule de calcite microcristallin à la surface de la peinture;

Ces constatations font conclure que l'artiste-peintre a utilisé comme liant de la chaux éteinte présente dans la couche d'intonaco et qui s'est transformé dans le processus de séchage en carbonate de calcium ($CaCO_3$).

Remarques techniques

L'étude de l'exécution du décor a été faite par des observations visuelles de sa surface à la lumière directe et rasante. On a fait plusieurs remarques qui donnent une information abondante:

– La préparation de la couche supérieure de la surface d'intonaco est irrégulière dans les différentes parties des parois et de la voûte. La surface de cette couche est soigneusement lissée dans les zones supérieures des parois et de la voûte tandis que dans les parties inférieures des parois le polissage de la surface de mortier est grossier et il est réalisé d'une manière négligente dont les traces en relief irrégulier occasionnées par un outil métallique (truelle) sont évidentes;
– Le début du processus de décoration a commencé par la division de la surface pariétale en panneaux horizontaux et verticaux à l'aide des bandeaux rouges. On constate que ces bandeaux sont bien droits.

Ils sont réalisés d'abord à l'aide d'une réglette et d'un pinceau mince et de telle manière que des lignes étroites précisent de part et d'autre l'espace inférieur de bandeaux. La partie interne des bandeaux ainsi formés est colorée de rouge à l'aide d'un pinceau large (brosse plate). Cette manière de peindre les bandeaux est appliquée sur les parois. Les bandeaux situés entre les lunettes et la voûte sont exécutés à la main libre par un brosse à peindre (Abb. 4);
– La réglette est aussi en usage au cours du travail des orthostates inscrits;
– Deux tracés préparatoires verticaux sont gravés au centre des panneaux étroits d'orthostates. Ils sont incisés dans le mortier frais à la réglette et à l'outil métallique pointu. Ces tracés servent de moyen secondaire dans la réalisation des guirlandes;
– Les guirlandes, les doubles feuilles en diagonale et les fleurs parsemant les panneaux des lunettes et de la voûte sont réalisées à la main libre et d'une manière spontanée. Des pinceaux minces de forme ronde et pointue sont les outils principaux de leur exécution.

Selon les résultats des études des pigments et du liant ainsi que ceux de l'observation de la manière d'exécution il faut conclure que la technique de réalisation du décor est celle de la peinture à fresque.

Les matériaux, la manière et la technique de réalisation des peintures murales du tombeau sont caractéristiques de la période de l'antiquité tardive et ont été diffusés dans toutes les régions de l'empire.

Bibliographie

Delamare *et al.* 1990 — F. Delamare – L. Delamare – B. Guineau – G.-S. Odin, Couleur, nature et origine des pigments verts employés en peinture murale gallo-romaine, dans: Pigments et colorants de l'antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques, Colloque international du CNRS. Départment des Sciences de l'Homme et de la societé, Départment de la Chimie (Paris 1990).

Filov 1913 — B. Filov, Sofiiskata tsarkva «Sveta Sofia» (L'église de Sofia «Sainte Sophie»), Bulgarisch 1913.

Miatev 1925 — K. Miatev, Decorativnata givopis na sofiiskiya necropol (La peinture décorative de la nécropole sofiote) (Sofia 1925).

Pillinger *et al.* 1999 — R. Pillinger – V. Popova – B. Zimmermann (eds.), Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Schriften der Balkankommission, Antiquarische Abteilung 21 (Wien 1999).

Valeva 1987 — J. Valeva, Jivopista na pannohristiyanskite grobnitsi v Bulgarya IV–VI v. ot n. e.) (La peinture des tombeaux paléochrétiens en Bulgarie (IVe–VIe siècles de n. è.) (Thèse de doctorat, Sofia 1987).

Valeva 1979–90 — J. Valeva, Sur certaines particularités des hypogées paléochrétiens des terres thraces et leurs analoguies en Asie Mineure, Anatolica 7, 1979–1980, 117–135.

Valeva 2001 — J. Valeva, La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'empire romain dans l'antiquité tardive, Hortus artium medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquitiy and Middle Ages 7 (Zagreb-Motovun 2001) 167–208.

Abbildungen

Abb. 1: Paroi sud (Cl.: K. Kitanov)
Abb. 2: Les peintures murales dans la voûte (Cl.: K. Kitanov)
Abb. 3: Paroi est. Détail. Altération du pigment vert (terre verte) (Cl.: K. Kitanov)
Abb. 4: Empreintes d'outil dans le mortier frais. Paroi est (Cl.: K. Kitanov)

Kitan Kitanov
Bul. Akadedik Ivan Ev. Geschov 102
él. 3, app. 8a
BG – 1612 Sofia

Kitan Kitanov

Le dessin préparatoire et les corrections apportées à la peinture du tombeau thrace près d'Alexandrovo

A la mémoire de mon père

(Taf. CXCI, Abb. 1–5)

Abstract

This study presents some observations and findings on the use of preparatory drawings in the figural scenes of the tomb decoration of one of the most remarkable monuments of Thracian art – the mural painting of the tomb of Alexandrovo. The tomb is dated to the middle of the 4th century BC. According to the analysis of the style of the murals, it was decorated during a reconstruction period of the tomb in the last third of the 4th century BC.

In terms of colouring, predominantly white, red, black, and partly yellow (in the burial chamber) pigments were used, while blue and green ones were not applied. The pictorial layer is thin and semi-transparent which has facilitated the study of the murals via direct light. A typical feature of the preparatory drawing could hereby be revealed: the linear adjustments and repairs drawn with paint in order to rectify the configuration of the individual figures.

A detailed study was conducted by means of a photographic documentation with the help of ultraviolet fluorescence and reflected infrared light. The analysis obtained from the photographic results show the artist's spontaneity during the painting of the murals and a good knowledge of the iconographic scenes typical for the period.

Le dessin préparatoire de la peinture murale joue un rôle essentiel dans l'organisation initiale des volumes de l'espace pictural. En termes historiques, le dessin préparatoire est présenté à travers des techniques différentes, mais sa fonction constructive est partout primordiale. Le dessin circonscrit les formes extérieures. Il est réduit dans les mesures et dans les proportions qui leur conviennent et qui sont l'objet du peintre[1].

L'Héritage culturel antique nous présente des monuments de la peinture, là où le dessin préparatoire incarne entièrement ou en partie la dimension spirituelle de l'œuvre[2]. Il précède, en principe, le traitement chromatique, qui révèle la matérialité de la peinture. Les peintures murales présentées dans les tombeaux thraces d'Alexandravo[3], de Kazanlăk[4] et de Svechtari[5] nous fournissent à cet égard quelques exemples significatifs. Les compositions figuratives dans ces tombeaux sont réalisées sur un fond plat blanc[6]. En effet, nous sommes en présence d'une manière de réalisation picturale qui diffère de celle des peintures funéraires macédoniennes où le peintre antique met l'accent sur: le jeu de l'ombre et de la lumière; l'emplacement des figures dans l'environnement de la nature ou à l'intérieur; l'usage du fond blanc avec l'application de la perspective au moyen du dessin qui suggère toujours la profondeur spatiale[7].

---

1 De Piles 1766, 116–118.
2 Rouveret 2004.
3 Kitov 2004, 149–176.
4 Jivkova 1974.
5 Fol *et al.* 1986, 114.
6 Valeva 2006, 18–25.
7 Brekoulaki 2007, 228–235.

Les dernières recherches sur la culture thrace nous montrent que ces «influences grecques» tirent leur origine d'Anatolie[8]. Un exemple à cet égard est le décor du tombeau d'Alexandrovo où l'on trouve les analogues de la sélection et de la syntaxe des scènes figuratives en Asie Mineure. Les éléments «gréco-perses» dans son programme iconographique sont évidents même si le style n'est pas pareil[9]. L'analyse stylistique date la peinture du tombeau du dernier tiers du IVe siècle avant J.-C.[10]. Des scènes figuratives ornent les murs de trois pièces (dromos, antichambre et chambre funéraire) de la tombe[11]. Elles font partie intégrante du système décoratif. Ce système est composé des zones horizontales (socle, orthostates, zones monochromes et en relief, compositions ornementales et figuratives). Le rôle des couleurs blanche, rouge, noire est prédominant; les zones monochromes sont enrichies d'un couronnement de couleur jaune dans la chambre funéraire; les couleurs bleue et verte sont exclues de la palette. La gamme chromatique nous présente une esthétique picturale antique purement typique où le symbolisme des couleurs est défini par le contexte funéraire[12].

Le dessin préparatoire des compositions est bien lisible même à l'œil nu grâce à la couche picturale très mince. Des corrections linéaires, des repeints et des retouches en couleur, rectifiant des configurations de silhouettes figuratives font partie du processus de réalisation du dessin. De cette façon le dessin nous permet d'observer la méthode de son exécution, de même que l'organisation technique du peintre.

Les scènes de chasse de la frise (Abb. 1) dans la chambre funéraire et les scènes de bataille de l'antichambre sont réalisées sur une couche supplémentaire de badigeon blanc. En revanche, les scènes figuratives dans le *dromos* et la scène du Banquet de la chambre funéraire sont directement peintes à la surface assez polie d'un mortier à chaux de finition. Un dessin linéaire trace préalablement les silhouettes des figures. Il est appliqué au support blanc et il est réalisé à l'aide d'un pigment de carbone mélangé d'un liant organique. Le dessin préparatoire est établi grâce à des observations visuelles directes de la couche picturale (Abb. 2). Les clichés en réflectométrie infrarouge fournissent des informations supplémentaires sur la manière d'exécution[13]. Ces IR-photographies nous ont permis de déterminer que le dessin structure entièrement les silhouettes des formes (Abb. 3 et 4). Le dessin marque de façon bien précise les contours des détails des figures. Ces contours ne sont que linéaires et on ne constate pas un traitement supplémentaire des formes.

Un exemple comparable de la manière de réaliser le dessin préparatoire est offert par la composition dans la lunette de la salle centrale de la tombe de Svechtari. Cette composition représente une scène héroïque. Les figures sont préalablement contournées par une ligne. Par la suite, les formes sont réalisées à l'aide des traits croisés. Le peintre utilise un pigment à base du charbon. Le dessin est directement appliqué à la surface du support de pierre irrégulièrement taillée. Le traitement soigneux du dessin est accompagné par un modelage précis des formes, ce qui nous conduit à supposer que le dessin précédait une exécution en relief des éléments de la composition[14]. En réalité, nous sommes en présence d'une fonction différente du dessin préparatoire. La symbiose entre la manière d'exécution constructive du dessin préparatoire et le modelage des formes nous fait penser au processus élaboré et bien réfléchi par les peintres thraces. Par contre, les silhouettes des figures de la frise de chasse du tombeau d'Alexandrovo sont bien concrètes et se dégagent

---

[8] Vassileva 2008, 37–46.

[9] Vassileva 2008, fig. 6–7.

[10] Kitov 2004, 149–176.

[11] *Id.* 2004.

[12] Pastoureau 2000, 18; Valeva 2009.

[13] La recherche sur le dessin de cette peinture est réalisée grâce à des observations à l'œil nu en lumière directe et rasante, aussi que par diverses techniques photographiques: une lumière réfléchissante infrarouge et une lumière ultraviolette. Pour la réalisation des photographies spécialisées le matériel suivant a été utilisé:
Equipement pour les photographies réalisées à la lumière réfléchissante infrarouge:
Caméra: FUJIFILM IS PRO
Lampes: NARVA HALOGEN 500W
Filtre: B+W IR FILTER 093 devant l'objectif d'appareil
Objectif: NIKOR AF-S DX 18–55mm
Equipement pour les photographies réalisées à la lumière ultraviolette:
Caméra: FUJIFILM IS PRO
Lampes: TUNGSRAM UV 125W, 2 lampes
Filtre: B+W 486 UV– IR – CUT FILTER devant l'objectif d'appareil
Objectif: NIKOR AF-S DX 18–55mm.

[14] Fol *et al.* 1984, 114; Koinova-Mechkueva 2006, 95–112.

comme des éléments monolithes sur le fond blanc. Le dessin est compétemment linéaire, les contours sont précis et ils décrivent les formes claires d'images. Le dessin est souple. La manière dont il est exécuté témoigne plutôt d'une spontanéité et des mouvements mécaniques que d'une maladresse artistique. Dans ce contexte, on peut mentionner le *graffito* figurant sur la zone horizontale rouge. Ce dessin gravé représente la tête d'un jeune homme en profil de gauche aux cheveux bouclés courts. Au-dessus de l'image figure une inscription gravée en grec: ΚΟΞΙΜΑCΗC ΧΡΗCΤΟC. Selon les dernières recherches, ce *graffito* représente le portrait du peintre qui a réalisé le décor, et l'inscription gravée indique son nom[15]. On constate que le dessin du *graffito* suit le modèle et les proportions des profils des personnages masculins de la frise de chasse: front vertical, nez droit, lèvres sensuelles et le menton légèrement avancé; division tripartite dont les rapports des traits du visage presque égaux. Dans le sens technique, il faut noter des différences dans l'exécution linéaire qui se caractérise par un dessin fait grâce aux courtes lignes croisées dans la partie inférieure du profil ainsi que grâce aux lignes qui forment les cheveux. Cette façon de réaliser le dessin n'est pas utilisée dans les contours des figures de la frise. Une explication probable en est qu'il faut en chercher la raison du côté des méthodes différentes de réalisation du dessin: sur deux différents supports – une couche du badigeon de chaux et une autre présentant une couche de mortier monochrome de finition; sur l'usage d'outillage: pinceau mince et pointe aiguë.

En effet, le dessin préparatoire de la frise est réalisé d'une fine ligne irrégulière, suggérant l'utilisation d'une couleur appliquée à l'état bien fluide. Les corrections linéaires dans les constructions figuratives de la frise de chasse aussi que dans les autres compositions nous donnent des informations sur la spontanéité de la réalisation ou sur l'usage de manuel d'exercices. Les lignes noires irrégulières du dessin nous font supposer qu'un pinceau rond fin avait été utilisé.

Le terme de correction exprime ordinairement l'état d'un dessin qui est exempt de fautes dans les mesures. Le dessin des scènes figuratives nous en présente un exemple. Au cours de son travail, l'artiste avait repris plusieurs fois avec du blanc de chaux les silhouettes et les mouvements des figures humaines et animales. Il a corrigé des poses, certains détails, il a effacé ou déplacé entièrement certaines figures. Un exemple est le déplacement de la figure du guerrier de la scène de bataille sur la paroi ouest de l'antichambre. On constate à la lumière rasante que le bouclier du guerrier, une fois peint, est couvert d'une couche de chaux et il est déplacé vers la droite. De cette façon, la correction est faite pour une meilleure configuration des figures dans le champ trapézoïdal.

Les corrections de la frise de chasse dans la chambre funéraire sont assez significatives de la manière dont les peintres avaient travaillé. Elles sont liées aux effacements des détails inutiles, en configurant les poses figuratives. Ces corrections sont toujours faites avec une couche de chaux blanche. Certaines d'entre elles se détachent autour de la figure du chasseur au couteau, peint du coté droit du daim qui est attaqué de trois lévriers (Abb. 4). La composition se situe juste au-dessus de l'entrée de la chambre funéraire. La figure du chasseur est monolithe et bien proportionnée. Cependant, on constate des nombreuses corrections linéaires et des retouches picturales sur le fond blanc. D'autre part, le modelage de la figure est soigneux. S'agit-il d'une explication banale des défauts obtenus au cours du processus de réalisation ou les corrections appliquées portent des significations bien plus compliquées? En face de lui, les silhouettes d'un daim et de trois lévriers nous posent les mêmes problèmes techniques: corrections linéaires et retouches du blanc de chaux. Est-ce qu'il y a une sémantique d'importance de ces effigies d'où parvient ce «souci» technique de l'artiste dans leur exécution ou bien s'agit-il des corrections du dessin plutôt mécaniques et intentionnelles ou maladroites? Nous ne pouvons pas le savoir. Par contre, la figure d'un chasseur nu portant un labrit dans ses mains est présentée comme un contrepoint. Elle a des proportions grotesques mais l'habileté de la réalisation technique est surprenante.

On constate que le dessin sous-jacent est partout appliqué presque de la même manière. La ligne est plus fine et précise dans certaines scènes (scène de bataille, paroi nord du dromos). Par contre, les premières esquisses sont faites par des traits plus irréguliers et plus courts dans d'autres (certaines figures de la frise de chasse; le Banquet funéraire). Une divergence est à constater par rapport au traitement chromatique, ce que conduit à supposer qu'au moins deux artistes étaient impliqués dans l'exécution des scènes figuratives.

[15] Gerassimova 2004, 149–176. Ayant en vue la paléographie de l'inscription, L. Getov suggère une date plus tardive du *graffitto* – la première moitié du 3[ème] siècle avant J.-C., Getov 2008, 317.

Cette première étude du dessin préparatoire de la peinture pariétale du tombeau est incomplète. Une recherche approfondie sur le dessin préparatoire du décor, par exemple sur les ornements, nous donnera des informations supplémentaires.

Je voudrais remercier mon collègue S. Tapanov de son aide professionnelle. L'étude détaillée du dessin a été possible grâce à ses clichés réalisés en photographie spécialisée. Mes remerciements aussi à l'archéologue I. Petrov, qui m'a fourni de précieuses informations sur les peintures murales au cours de la découverte du tombeau.

Bibliographie

Brekoulaki 2007 — H. Brekoulaki, Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine, Peinture et couleur dans le monde grec antique 2007, 228–235.

Chryssoulakis 1987 — Y. Chryssoulakis, Application des techniques photographiques spécifiques en vue de l'analyse scientifique des peintures murales, PACT 17, 1987, 295–306.

De Piles 1766 — R. De Piles, Cours de Peinture par Principes composé par Mr. De Piles (Paris 1766).

Fol *et al.* 1986 — Al. Fol – M. Chichikova – T. Theofilov, The Thracian Tomb Near the village of Sveshtari (Sofia 1986).

Gerassimova 2004 — V. Gerassimova, Preliminarily Study of the Graffito from the Alexandrovo Tomb, Bulletin of the Museum of History Khaskovo 2/2003, 2004, 149–176.

Getov 2008 — L. Getov, About the graffito from Alexandrovo tomb, in: D. Gergova (ed.), Phosphorion. Studia in honorem Mariae Čičikova (Sofia 2008) 316–318.

Jivkova 1974 — L. Jivkova, Le Tombeau de Kazanlăk (Sofia 1974).

Kitov 2002 — G. Kitov, Alexandrovo. A Tomb-Mausoleum with Frscoes, Art Studies Quarterly 35, 2002, 15–17.

Kitov 2004 — G. Kitov, The Alexandrovo Tomb, Bulletin of the Museum of History Khaskovo 2/2003, 2004, 149–176.

Kitov 2005 — G. Kitov, New Discoveries in the Thracian Tomb with Frescoes by Alexandrovo, Archaeologia Bulgarica 9, 1, 2005, 15–28.

Kitov 2009 — G. Kitov, The Alexandrovo Tomb (Varna 2009).

Koinova-Mechkueva 2006 — Sv. Koinova-Mechkueva, Two Thracian Tombs. From Kazanluk and Sveshtari, An Attempt to make a comparison, Helis V, 2006, 95–112.

Pastoureau 2000 — M. Pastoureau, Bleu. Histoire d'une couleur (Paris 2000).

Rouveret 2004 — A. Rouveret, Peintures grecques antiques. La collection hellénistique du Musée du Louvre (Paris 2004).

Valeva 2006 — J. Valeva, Peinture hellénistique, peinture romaine. L'exemple des tombeaux thraces et macédoniens, Dossiers d'Archéologie 318, 2006, 18–25.

Valeva 2009 — J. Valeva, La couleur dans les tombeaux thraces. Illusion et symbole, in: Ph. Jockey (ed.), Les arts de la couleur en Grèce ancienne ... et ailleurs, Colloque international, Athènes, 23–25 avril 2009 à l'École française d'Athènes, BCH Suppl., 2009.

Vassileva 2008 — M. Vassileva, Achaemenid Interfaces. Thracian and Anatolian representations of elite status, Bullettino di Archeologia 2008, 37–46.

Василева 2011 — М. Василева, Анатолийският контекст на трако-елинските взаимоотношения (5–4 в. пр. Хр.), Seminarium Thracicum 7, 2011, 51–67.

Abbildungen

Abb. 1: Frise de chasse. Chambre funéraire du tombeau (Cliché: K. Kitanov, Z. Barov)

Abb. 2: Chasseur à cheval. Détail de la frise de chasse, a) Photographie en lumière directe. b) Photographie en lumière IR (Cliché: St. Tapanov, K. Kitanov)

Abb. 3: Chasseur à couteau. Détail au dessus de l'entrée, a) Photographie en lumière directe (Cliché: K. Kitanov); b) Photographie en lumière UV (Cliché: St. Tapanov)

Abb. 4: Chasseur à cheval. Détail de la frise à droite de l'entrée, a) Photographie en lumière IR; b) Photographie en lumière UV (Cliché: St. Tapanov, K. Kitanov)

Abb. 5: Le graffito. Chambre funéraire (Cliché: K. Kitanov)

Kitan Kitanov
Bul. Akadedik Ivan Ev. Geschov 102
él. 3, app. 8a
BG – 1612 Sofia

Dieter Korol

The Earliest Christian Monumental Painting of Augsburg and South Germany and the only known Late Antique Bishop (“Valentinus”) of this Region

(Taf. CXCII–CXCIV, Abb. 1–9)

Abstract

Lo scopo di questo studio è di rivalutare l’interpretazione proposta in precedenza di un edificio absidato sotto la cappella di San Gallo ad Augusta (Abb. 1) come parte di un presunto complesso di “chiesa doppia” (della seconda metà del IV o dell’inizio del V secolo d.C.), e di rivedere l’attuale interpretazione della pittura parietale rinvenuta nella navata centrale dell’edificio come illustrazione narrativa dei Vangeli, presentando una nuova lettura. Con l’aiuto di fotografie inedite (per esempio Abb. 2–3), di disegni in scala (per esempio Abb. 1: sinistra) e delle note di scavo degli anni 1958–1962 possono essere messi in discussione i resti ancora tangibili dell’edificio absidato, per quanto concerne la sua forma originale, la sua datazione e la sua funzione (sinagoga o edificio di rappresentanza o piuttosto la chiesa episcopale della città). Per quanto riguarda la superficie pittorica restante, di circa 16 m^2, grazie alla documentazione fotografica, effettuata prima del restauro improprio (cfr. Abb. 2–6), è possibile proporre un nuovo tentativo di ricostruzione e un’analisi iconografica dettagliata dell’immagine parietale, di grandi dimensioni, ma in parte molto frammentaria: forse si tratta (nella parte meglio conservata) solamente di una singola scena veterotestamentaria (secondo Genesi 39,2–4 [Abb. 3–4]). L’edificio absidato è stato distrutto e sostituito da un’altra struttura (Abb. 1: verde) verosimilmente nel primo terzo del V secolo, epoca in cui una fonte letteraria, la *Vita Severini* § 41.1, menziona per la prima volta un vescovo (“*Valentinus*”) per questa città e regione (Abb. 9). Tale fonte è spesso stata tralasciata nella letteratura specifica locale. I risultati di questo studio serviranno (insieme ad una consistente documentazione archivistica, scoperta recentemente) come punto di partenza per ulteriori ricerche sull’insieme del complesso nell’ambito della tesi di dottorato di ricerca preparata da D. Mohr.

The results of my research regarding a late antique monument at Augsburg which was excavated from 1958 to 1962 in the area of the chapel of Saint Gallus (dating from the 11th respectively the 16th century [Abb. 1: the building with the dark-blue frame]) and which so far has been published only very inadequately[1], can be summarized as follows:

In the 2nd half of the 4th or the beginning of the 5th century AD a *transept-basilica* with three naves was built in the northeast corner of the capital of the Roman province *Raetia II* (Abb. 9)[2]. This basilica, which

[1] Cf. Korol 1991, 51 with notes 4 f.; Erbertseder 1992, 31–33; Dassmann 2001, 700. 712 f. 716; Hausmann – Rößle 2006, 2–12. – My research as well as the previous ones were kindly promoted by the „Deutsche Forschungsgemeinschaft“ (cf. http://gepris.dfg.de/gepris/OCTOPUS/;jsessionid=8A320EAEC320A3EFA81EC7FBFA6ECE4B?module=gepris&task=showDetail&context=projekt&id=89864114&selectedSubTab=2). I would like to thank J. Wegener and C. Croci for their critical examination of the English text respectively the Italian summary.

[2] There are several factors indicating that the basilica at Augsburg was built during this period: the find of three coins dating to the middle or the 2nd half of the 4th century AD (which were found in 1960 on the “Terrazzo”-floor of the central nave of the building [two of them, at least, unequivocally under the layer with the fragments of the wall-paintings of the edifice; this is according to a list of finds from 9-30-1960 in the unpublished excavation diary of the second excavator A. Radnóti]; cf. Radnóti 1963, 31; Radnóti-Alföldi 1978, 50 fig. 4. 16: „Bronzestücke des Constantius II. [337–361], des Jovian [363–364] und des Gratian [367–375–383]“), as well as the architectural form of the basilica (cf. notes 4–6). Furthermore, there is an essential find that has not been published so far: On 10-14-1960, a *denarius* of the Roman emperor Severus Alexander (228–231) was found in the loam of a “Heizkanal” dating to the 2nd/3rd century AD (according to the unpublished legend in the excavation plan Abb. 1; the

was at least 24 m long and including the transept about 27 m wide (Abb. 1: yellow), was maybe the ancient bishop church of the town[3]. Its typology (which has not been examined until present time) is roughly oriented towards Old Saint Peter's Basilica in Rome[4] (in Central and Northern Europe, a comparable building only exists in Britain [at Silchester, possibly dating to the 4th century][5]; moreover, some remotely related [mostly one-naved] church buildings of the 5th/6th century can be found in the Roman provinces *Raetia I*, *Noricum* and *Viennensis*[6]). The upper wall of the nave of the building at Augsburg was adorned by a "painting-cycle" which, however, contrary to the assumptions so far[7], did not show several scenes from the New Testament: On those parts of the painting (circa 16 m^2) uncovered in 1960 in the middle of the central nave, merely two areas of figural representations to the right of a relatively narrow zone with two gathered curtains and further hitherto indecipherable structures (Abb. 5–6)[8] can be detected with the aid of unpublished photographs, showing the condition right after the excavation (e.g. Abb. 2). So far, I have only been able to make a new reconstruction[9] of the area which is in a better state of preservation (Abb. 2–5). However, the three persons shown cannot be iconographically linked to any of the two scenes proposed in archaeological literature, namely the healing of a blind man through the hands of Christ and on the right side of the painting the encounter with the centurion at Capernaum (Abb. 5–6)[10]. Instead of the "haloed" Christ laying on his right hand, it is now possible to reconstruct a person, some sort of ruler whose gesture indicates that he is addressing someone; however, there is no halo. Furthermore, instead of a blind man with his hands bound, we can now reconstruct on the left side a small person dressed with a short tunic, holding a slightly curved stick in

location of the denarius is mentioned in a catalogue kept at the Roman Museum of Augsburg dealing with the different coins found at Saint Gallus). According to the excavation plan Abb. 1 (left), this heating channel leads under the "Terrazzo"-floor referred to, thus offering a *terminus post quem* for the construction of the basilica. Moreover, it is remarkable that seven finds of fragments of late North African ceramic and an oil lamp (with a menorah on its disc), have not yet been taken duly into account to chronologically classify key parts of the excavation terrain (cf. Bakker 1985, 60–62. 70–73 [catalogue no. 3. 12. 16. 23. 34. 42] and Korol 1991, 52 f. with the notes 12 f.). At least it is still possible to roughly allocate these pieces to certain sites of the excavation area, thus serving as proof of settlement activities in this part of the town around 400 AD. In addition, note also a bottom fragment of a late North African oil lamp (with carved christogram!) found in 2003 at a site which was excavated not far from Saint Gallus (Bakker 2004, 50).

[3] So Weißhaar 1966, 16; Radnóti 1965, 17 and Radnóti-Alföldi 1978, 50–55, who are however speaking of a "double-basilica" (in connection with an excavated building under the nearby church of Saint Stephan [cf. also Hausmann – Rößle 2006, 4]), without being able to prove their mere hypothesis (so already Eismann 2004, 264 f.). – The few excavated remains of a "large" (?) building under the present cathedral of Augsburg are regarded as belonging to an early church; however, they can only quite generally be dated in the time between the 5th and 8th centuries (so Babucke *et al.* 2000, 112 f. fig. 57–59). In the treasury lists of the medieval cathedral from the 11th and the 12th century there is mentioned a *sella eburnea* respectively a *thronus episcopus eburneus*; whether this extraordinary bishop's throne dates already back to late antiquity or just to the early Middle Ages, remains currently uncertain (so Rettner 2012, 294). – According to unpublished excavation photographs and drawings in the Roman Museum of Augsburg, the basilica in the area of the chapel of Saint Gallus was partially adorned with columns (three fragments of different diameters were found in 1958, two in the northeastern part of the excavated zone; here is also the apse of the building which is orientated towards the east) and a white floor mosaic (only one fragment was found in the northern part of the edifice in the demolition debris).

[4] Cf. Brandenburg 2004, 94; see furthermore: Stein 2006, 63 f.

[5] Petts 2003, 57–60.

[6] Sulser – Claussen 1978, 13 fig. 1; Pillinger 1999, 80–83 fig. 3 no. 5d. 11. 18; Glaser 1997, 120 fig. 46; Heijmans 2006, 338 f. 343 f. fig. 11.

[7] Radnóti 1963, 31; Radnóti-Alföldi 1978, 58–61 fig. 16a pl. 26–27. – Additionally, the lower part of the apse was adorned with a wall painting, which only shows ornamental elements: "An zwei Stellen sind auf der weißen Freskounterlage breitgestellte Bündel von mehreren senkrechten verschiedenfarbigen Stäben im Abstand von 1,50 m erhalten" (Willburger 2004, 99 on account of an unpublished manuscript from 4-20-1958). According to excavation photographs and finds in the Roman Museum of Augsburg, there seems to have existed a wall painting with a red and beige-brown pattern of stripes in the northern aisle.

[8] Regarding the possible meanings of the so-called Cortina-motif see: Eberlein 1982; Wieber-Scariot 2000, 97–112; Parani 2003, 179–184. – Some hitherto indecipherable structures existed in 1960 in the right part of the mural as well (perhaps remains from a figural representation [cf. Abb. 2]).

[9] In putting together only the clearly fitting fragments of the painting in a kind of virtual puzzle, based on professional photos of the details of the reconstruction exhibited in the Roman Museum of Augsburg; however, this reconstruction from 1961 is not correct in many parts of the painting (see already Willburger 2004, 100 with note 705 and pl. 20, 2; cf. also Abb. 3–5 here in this study).

[10] So already D. Mohr in his unpublished Master thesis ("Die Wandmalerei des spätantiken Apsidenbaus unter der Galluskapelle in Augsburg", Münster 2008) contrary to Radnóti 1963, 31 and Radnóti-Alföldi 1978, 60 f.

the right hand, whereas the left hand is angled in front of the torso. The soldier standing on the right side of the huge person is so close to him, that he can hardly be attributed to an independent scene (as claimed in the literature), particularly since the zone immediately to the right of that soldier merely shows a larger area, but not a single image detail (Abb. 2–3)[11].

Maybe one can rather interpret now all three persons in the picture at Augsburg as main characters of a scene from the Old Testament, which is comparable to a miniature from the so-called Cotton Genesis (folio 79^{r} [Abb. 7–8]) that presumably originated in Egypt at the end of the 5th or the beginning of the 6th century AD[12]. The scene shows the small juvenile Joseph standing before a (huge) steward of the Pharaoh, Potiphar, who for his part is standing under a kind of architecture and is escorted by soldiers acting as bodyguards; to be more precise, it is the episode of the selling of the ex-shepherd Joseph through the Ishmaelites (according to Genesis 39:1), who are depicted on the left side of the miniature[13]. Joseph is wearing here, at least, a *short-sleeved* garb (Abb. 7)[14] which is similar to the short tunic of the left person (with a kind of shepherd's staff in his right hand!)[15] in the wall painting from Augsburg (Abb. 2–3); however, this painting does not show the Ishmaelites on the left side, leading to the conclusion that it might just refer to a scene shortly after the selling. In the Cotton Genesis the scene concerned already shows a different arrangement of the pictorial representation (folio 79^{v}; Genesis 39:2–4)[16]; but this famous manuscript "is not, itself, the archetypal cycle but rather an emended copy of an earlier set of Genesis illustrations"[17], in which a scene similar to that at Augsburg may have been illustrated. Altogether, the new interpretation approach shows how little we know so far about the development of picture programs in late antique churches and which new surprising findings, leading away from traditional scholarly opinions, we will be facing in this field of research again and again[18].

In any case, the monumental character of the Augsburg pictures rather recalls the images in some cycles of the 4th/5th–7th century AD (in Old Saint Peter's Basilica and San Paolo fuori le mura in Rome[19] as well as in the church of Saint Demetrius at Thessaloniki[20]) than those relatively small pictures in several cycles of the 5th–6th century AD, which are for the larger part badly preserved (in the *aula Feliciana* in Cimitile/Nola[21], Santa

[11] The lance of the soldier is reconstructed without sure clues (cf. Abb. 2–6). Regarding the form of his helmet with the striking aigrette cf. for example Brenk 1975, 53. 165 f.

[12] Cf. Korol 1987, 56; Weitzmann – Kessler 1986, 30 f. 43.

[13] *Ibid.* 107 f. fig. 383–384.

[14] *Ibid.* 107 is written on the other hand: "long-sleeved short tunic"; but in the following miniature Joseph is undoubtedly wearing a short-sleeved tunic (cf. *ibid.* fig. 388–389)! However, Joseph is always dressed with a long-sleeved garb in the medieval vestibule mosaics of San Marco in Venice (cf. *ibid.* fig. 385. 390 and here in this study Abb. 8), which represent copies of the Cotton Genesis or a sister manuscript (Korol 1987, 56 with note 123).

[15] Joseph carries a similar staff in one of the pictures of the cycle in San Paolo fuori le mura in Rome (cf. Andaloro 2006, 100. 104). His brothers are also carrying such a shepherd's staff in three of the images of the Maximianus Cathedra in Ravenna (cf. Weitzmann – Kessler 1986, fig. 350. 356. 363).

[16] *Ibid.* 108 fig. 388–390.

[17] So *ibid.* 42; for such an earlier set of Genesis illustrations from the Western part of the Roman Empire see for example Korol 1987, 176. According to new research it now seems possible that the so-called *disticha sancti Ambrosii de diversis rebus, quae in Basilica Ambrosiana scripta sunt* were indeed created by bishop Ambrose of Milan (cf. Gnilka 2009, 123–146). A few of these *tituli*, which maybe belong to a picture cycle from the end of the 4th century (cf. e.g. *ibid.* 124 with note 17; this ought to be reviewed in a separate study), are concerned with the biblical story of Joseph (PL Suppl. I [Paris 1958] 588).

[18] Cf. to it: Wessel 1966, 618 f. 624 f; Böck 1995, 621–629; Jessop 1996, 31 f. 39–49; Lehmann 2004, 210–212; Korol 2004, 164 with the notes 101 f.

[19] Cf. Andaloro 2006, 21. 32–34. 100. 106 f. Recently Spieser 2011, 106 writes: "Pour Saint-Pierre, une date possible, sinon probable, serait les années 360, ce qui rapprocherait de la date proposée ci-dessus du décor de l'abside. La datation des peintures de Saint-Paul ne fait pas davantage l'unanimité … On peut admettre que le décor date de la fin du IV^{e} siècle quitte à avoir été partiellement restauré un demi-siècle plus tard".

[20] Where the conserved part of a "miracle-cycle" of St. Demetrius is situated on the relatively low outer wall of the southern nave of the church (Bonnekoh 2011, 276–281). – The NT-cycle in the so-called red church in Peruštica (Pillinger *et al.* 1999, 53–57 fig. 107b) possibly also belongs to this group. Without knowing the measurements of the individual picture fields, however, I cannot decide it for certain.

[21] Korol 2004, 153–164. 169 f. (English summary) fig. 13–17; pl. 9–12; color pl. 11–15. – The fragments of the NT-paintings in the baptistery at Stobi (from the late 4th century?) are also small scaled (Downing 1998, 260–263. 278 f. fig. 12–16. 19 f.).

Maria Maggiore in Rome[22], a late antique church in Trani[23], the church in the so-called Tomb of St. Luke in Ephesus[24], the "Damokratia-Basilika" in Demetrias[25], San Apollinare Nuovo in Ravenna[26] and finally the "Hekatontapyliani" in Paros [6th century?][27]).

Moreover, it is astonishing that the edifice at Augsburg, which now can clearly be identified as a church due to its architectural form, apparently was (at least partly) demolished[28] already in late antiquity; possibly it was intended to be replaced by another structure (Abb. 1: green)[29]. The question arises how such a new building program could be carried out in the only great outpost of Rome in South Germany right during the turmoil caused by the decline of the Western Roman Empire? However, if the most recent Roman inscription found at Augsburg can really be seen as a victory inscription[30], as new interpretations assume, this would hint that the last important Western Roman commander-in-chief Aetius had probably been at Augsburg or its surroundings around 430–431 AD, due to fights with the East Germanic tribe of the "Iuthungi"[31]. Resulting from this quite large-scale military action, the only important town in that region might have experienced a certain economic upswing.

In this context, it is particularly remarkable that for this period a bishop can be denominated, as well for Augsburg[32], thus providing proof of a considerable ecclesiastical administration. This bishop is not included in the medieval bishop list of Augsburg which, however, generally does not mention a single bishop of this town for the late antique period[33]. But, in my opinion, in the so-called *Vita Severini* (composed in the year 511[34]) the bishop in question is mentioned in chapter 41.1 by the "decrepit" *presbyter* Lucillus, who was one of the most prominent monks in the community of Saint Severinus in the small town of *Favianis*[35]. Here this "priest" conveys to Severinus that he has to celebrate the annual memory of the funeral of a bishop called Valentinus, on 7th January of the year 480 circa[36]. In the text passage concerned, this bishop, who was once the spiritual leader of Lucillus, is being referred to as *episcopus quondam Raetiarum*. According to some scholars, the plural form used in Latin (*Raetiae*) indicates that the *two* late Roman provinces *Raetia prima* and *Raetia secunda* are meant in this case (Abb. 9)[37]. However, an argument speaking against this interpretation is the appearance of the same phrase in two other chapters of the *Vita Severini* and that it has to be translated there quite likely in a different way:

1) According to chapter 3.3 many ships loaded with goods came from an area called *de partibus Raetiarum* to the town of *Favianis*, a site lying on the Danube in the Roman province of *Noricum Ripense*. In those days there was a hideous famine. The ships concerned had been frozen many days before in the thick

---

22 Andaloro 2006, 272. 278 f.

23 Korol 1996, 206–213 with note 54, color pl. 2c–f; 3a–d. e–g.

24 Pülz 2010, 104–115. 409 f. pl. 55–57.

25 Marzolff 1995, 1024–1032 fig. 2; pl. 141–144.

26 Iacco 2004, 51–62 pl. 3–4.

27 Cf. Arbeiter – Korol 2006, 81 with note 183, pl. 16b; perhaps also in three further churches of the 5th–6th century AD: in the basilica Γ in Amphipolis (*ibid.* 82 with note 187, pl. 16c), the great church of Petra (*ibid.* 84 colour-fig. 4f) and the main church of ancient times in Rhodes (*ibid.* 86 "Addenda").

28 Perhaps the demolition was carried out due to static problems; a "retaining wall" (not shown in fig. 1) which was added to the apse (situated at a terrain ledge) in the northeast of the edifice could point at some flood damage caused by the nearby river Lech, as the first excavator L. Ohlenroth had already assumed in a newspaper report; Ohlenroth 1959 (similarly Weißhaar 1966, 16 f).

29 According to the unpublished legend in the excavation plan Abb. 1, two walls (apparently belonging to this structure) are supposed to date to late antiquity. This ought to be reviewed in a separate study (cf. note 61).

30 Scharf 1994; Stickler 2002, 189.

31 Cf. Kaiser 1998, 22 with note 11; Stickler 2002, 189 f. is sceptical of a contemporaneous rebellion of the provincial population.

32 So Wolff 1994, 7 f. and Heuberger 1932, 293–298.

33 Dassmann 1993, 34.

34 Noll 1963, 13 f.; Régerat 1991, 11.

35 Regarding *Favianis* see also chapter 42.1; regarding Lucillus cf. also chapter 19.5, 44.5 and 45.2; Nüsslein 1999, 133 note 107; Régerat 1991, 133; Lotter 1976, 182 f.; Noll 1963, 133 note 19.5; Schuster 1946, 187 note 37.

36 *I. e.* – according to chapter 41.1 – about "two" years before the death of Severinus (†482; cf. Noll 1963, 18).

37 So Schuster 1946, 129. 188 note 41; Zinnhobler 1982, 19; Nüsslein 1999, 109; already against it: Heuberger 1932, 297 with note 26.

ice of the river *Aenus* (today it is called the river Inn)[38], until the ice suddenly melted "at God's behest". What can we now assume from the geographical indications in this text passage regarding to our question? The Inn has its origin at the "Maloja" –pass in the Swiss region "Engadine", a zone which in antiquity was situated in the area of the late Roman province *Raetia prima* (Abb. 9)[39]. After the "Reschen"–pass, however, it flows through the southern region of the former Roman province *Raetia secunda*. Finally, large parts of its course formed the border between the two late Roman provinces *Raetia secunda* and *Noricum ripense*[40], before the river emptied into the Danube. In addition, the Inn is not navigable until the area of the province *Raetia secunda*, more precisely from (approximately) the present site Telfs onwards; this site lies 30 km westward of *Veldidena* (that is the present village called Wilten, situated near Innsbruck; Abb. 9)[41]. Considering all of these aspects, the above mentioned phrase *de partibus Raetiarum* quite likely exclusively refers to the Roman province *Raetia secunda*.

2) In chapter 15.1 the town of *Quintanis* is mentioned, which was situated at the bank of the Danube in the eastern part of a Roman province (Abb. 9), explicitly denominated *secundarum Raetiarum*[42].

The author of the *Vita Severini* thus used the plural *Raetiae* for the term of the late Roman province *Raetia secunda* in two cases, so that the plural form in the relevant text passage of chapter 41.1 (see above) could also be interpreted in this way[43].

The only conceivable episcopal seat in the region in question is *Augusta*/Augsburg, firstly because this town was in the 5th century the only safe and major *city* in the concerning province and, secondly, it also functioned as a provincial capital[44], whose bishop Valentinus particularly befits the designation as *Raetiarum episcopus*. In this context it is remarkable that the first known bishop of the neighboring province in the west, *i. e*. "Asinio" from *Curia*/Chur (Abb. 9), is being explicitly referred to as *episcopo … primae Raetiae*[45] in a synodal letter from the year 451 (written in Milan).

It can only be some time that Valentinus was bishop of Augsburg, because according to the description in chapter 41.1 of the *Vita Severini* he spent his later years at an unnamed place. This first known bishop of Augsburg had probably just hold his office in the first third of the 5th century, as he supposedly died between about 430 and 479 at the latest[46]. According to the same text in the *Vita Severini*, some time before his death, Valentinus had already lived in seclusion as a so-called „abbas". Some new research indicates that in the 5th century this was a term referring to a person having the status of at least a kind of monk, but not yet unequivocally that of an abbot[47].

So far bishop Valentinus has *often* not been taken into account regarding the late-antique diocese of Augsburg[48] or he has been seen as a bishop of the small fortified Roman town *Batavis* (Abb. 9)[49], that is today the center of the Southern German town of Passau[50]. The latter hypothesis is related to the fact that in 764 the Bavarian duke Tassilo the Third transferred the remains of a saint named Valentinus from his later burial place *Tridentum*/Trient to Passau; this so-called *confessor* was at least in the beginning of the 8th cen-

38 Heuberger 1932, 297 note 28 supposes that these ships came from the headwaters of the Danube (?). Régerat 1991, 182 f. note 5 writes, however: "ce passage est le seul témoin de la navigation sur l'Inn"; similarly Nüsslein 1999, 129 note 41 and Noll 1963, 122 note 3.3.

39 Heuberger 1932, 85.

40 Heitmeier 2005, 148–151 with note 68.

41 Heitmeier 2005, 29 note 2; 75 note 96.

42 Régerat 1991, 220 note 1.

43 Similarly Régerat 1991, 278 note 1 and Noll 1963, 141 note 41.1.

44 Cf. Heuberger 1932, 100–104. 320; Dassmann 2001, 694 f.

45 Heuberger 1932, 132 note 108. 176 f.; Heitmeier 2005, 186 f. with note 156.

46 So Wolff 1994, 8; cf. also Heuberger 1932, 293.

47 So Wolff 1994, 7 note 9 and Régerat 1991, 276 f. note 1; cf. also Lotter 1976, 182.

48 For instance: Noll 1963, 141 note 41.1; Régerat 1991, 279 note 1; Waldherr 1997, 1084.

49 Dassmann 1993, 35; cf. also Régerat 1991, 278 note 1.

50 Boshof *et al.* 1999, 53–60 fig. 21. 43 (cf. *Eugippius, vita Severini* 19.1). Regarding the excavation of a small presumably 6th century church in the Roman fortification of *Boiotro* (it is today the quarter of Passau „Innstadt"; cf. Boshof *et al.* 1999, 55 f. fig. 32), situated on the opposite bank of the Inn, cf. recently Ristow 2010. According to the *Vita Severini* 22.1 already in the 5th century Saint Severin has built a church with accompanying monastic cells in the small fort *Boiotro*.

tury buried in the *castrum Maiense* (near the present town of Meran; Abb. 9) in a church dedicated to him[51]. This Valentinus is, however, neither denominated a "bishop" nor an "abbas"[52].

Conversely, of the above mentioned bishop Valentinus from the Roman province *Raetiarum* is not being referred to as a confessor in the *Vita Severini* (41.1), and it also does not mention that a church building was dedicated to him. He is addressed there by Severin only as a blessed (*beatus*) man.

Anyway, in late antiquity *Batavis* is not attested as a bishop's seat, especially not by the substantial source: the *Vita Severini*[53]. In addition, the name Valentinus is quite common in late antiquity and in the early Middle Ages[54], so that there are no compelling reasons to support the hypothesis that *Batavis* or another place in the *Raetia II* was the bishop's seat[55] of *sancti Valentini, Raetiarum … episcopi*[56].

Several of the above mentioned historical elements can suggest that building a new structure on the terrain of the possible bishop-basilica in Augsburg (Abb. 1: green) presumably started still in the first third of the 5th century[57], even if the military, administrative and jurisdictional presence of the Western Roman Empire still lasted approximately up to the eighties of the 5th century (if only more or less effective)[58]. Due to the unsatisfactory documentation of the excavation, it is unclear at present whether this new structure has ever been completed; so far, at least merely the northern part of the former church provides evidence of a possible post-antique utilization and rebuilding phases (e.g. a relatively small apse [cf. Abb. 1: red])[59].

These new research results[60] are supposed to serve as a basis for more profound examinations of the entire building complex in the context of a thesis[61]; among other things, these examinations can be based on very extensive archive material which had been rediscovered only recently. So my short publication can be only a preliminary report of all these new researches.

---

[51] Cf. Wolff 1994, 8 note 11; Dassmann 1993, 35. 40 f.; Heuberger 1932, 215–219 (with indication of the source). 295. Boshof *et al.* 1999, 64. 396 writes: „die Gleichsetzung des ursprünglich in Mais bei Meran bestatteten heiligen Bekenners Valentin mit einem in Passau erfolglos wirkenden Bischof dieses Namens, für den der *Raetiarum episcopus* wohl das Vorbild abgab, erfolgte erst in einer hochmittelalterlichen Vitenkompilation und ist reine Phantasie eines Domgeistlichen".

[52] So Heuberger 1932, 295 f.

[53] So Heuberger 1932, 296 and Régerat 1991, 278 f. note 1.

[54] So Wolff 1994, 8 note 11, Heuberger 1932, 295. 297. 375 s. v. Valentinus.

[55] So Heuberger 1932, 298 notes 33 f. (with indication that no other place in the *Raetia II* is attested as a bishop's seat; cf. also Boshof *et al.* 1999, 63). After Waldherr 1997, 1084 „dürfte *Raetiarum episcopus* einfach als Bischof in Rätien zu übersetzen sein. Unser Wissensstand lässt es nicht zu, V.[alentinuns] einen festen Sprengel zuzuweisen, es ist nicht einmal abzusichern, ob er überhaupt Bischof einer *civitas* war" (already against it: Heuberger 1932, 296 f. with notes 19 and 25).

[56] In the *Vita Severini* 25.1, 30.2 and 46.2 the bishop of *Teurnia* (Paulinus [cf. Régerat 1991, 108]), the bishop of *Lauriacum*/Lorch (Constantius [cf. *ibid*. 256 note 2]) and the bishop of Naples (Victor) are called likewise *sanctus episcopus* (respectively *sanctus pontifex*). Regarding the term *sanctus* (during the 5th century) in the sense of "saintly" cf. Heuberger 1932, 294 with note 7, and generally Arbeiter – Korol 2006, 73.

[57] The most recent one (a bronze coin of the Roman emperor Gratian [367–375–383 AD; cf. note 2]) of the coins, found on the floor of the central nave of the basilica respectively under the layer of mural-fragments, offers the *terminus post quem* for the demolition of the church as well as the building of the new edifice.

[58] Kaiser 1998, 24; Stickler 2002, 190; Rettner 2012, 277 f.

[59] The former head of the Bavarian state office for the preservation of historical monuments interprets these rebuilding phases as „vorkarolingische Aus- und Umbauten" (Schwarz 1961, 68).

[60] A similar lecture ("The only known late antique bishop of Southern Germany and his exceptional episcopal church") was held by the author at the international conference in Lausanne (October 17th–18th, 2011): "Identité et mémoire: L'évêque, l'image et la mort". – I would like to warmly thank for their extraordinary assistance: M. Hermann and S. Gairhos (municipial office for the preservation of historical monuments, Augsburg) and L. Bakker and M. Hahn (Roman Museum of Augsburg).

[61] D. Mohr is writing this thesis („Der Gebäudekomplex unter der Galluskapelle in Augsburg. Auswertung der Ausgrabungsunterlagen"). – In this study it is necessary, for instance (cf. also note 29), to clarify – with the aid of the excavation material – the question whether this church had a narthex (as for instance Erbertseder 1992, 32) or not; moreover, the exact position of the southern stylobate needs to be determined (cf. Abb. 1).

Bibliographie

Andaloro 2006 — M. Andaloro, La pittura medievale a Roma 312–1431. Atlante – Percorsi visivi, I (Milano 2006).

Arbeiter – Korol 2006 — A. Arbeiter – D. Korol, Wand- und Gewölbemosaiken von tetrarchischer Zeit bis zum frühen 8. Jahrhundert. Neue Funde und Forschungen, in: R. Harreither *et al.* (eds.), Acta congressus internationalis XIV archaeologiae christianae. Vindobonae 19th–26th September 1999 = Akten des XVI Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Wien 19–26.9.1999. Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel, Studi di antichità cristiana 62 (Vatikan 2006) I 45–86.

Babucke *et al.* 2000 — V. Babucke – L. Bakker – A. Schaub, Archäologische Ausgrabungen im Museumsbereich, in: P. Rummel (ed.), Das Diözesanmuseum S. Afra in Augsburg (Augsburg 2000) = Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 34, 2000, 99–128.

Bakker 1985 — L. Bakker, Ausgewählte Gefäßkeramik der frühen und späten Kaiserzeit aus Augusta Vindelicum-Augsburg, in: J. Bellot – W. Czysz – G. Krahe (eds.), Forschungen zur provinzialrömischen Archäologie in Bayerisch-Schwaben, Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 14 (Augsburg 1985) 45–77.

Bakker 2004 — L. Bakker, Frühes Christentum und Siedlungskontinuität von der Spätantike zum frühen Mittelalter in Augsburg. Ein Überblick, in: M. Weitlauff (ed.), Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult (Augsburg 2004) 42–51.

Böck 1995 — RBK V (1995) 621–651 s. v. Langhauszyklen (A. Böck).

Bonnekoh 2011 — P. Bonnekoh, Nouvelles propositions pour l'iconographie de deux tombes de Thessalonique (IVe–Ve s.) et remarques complémentaires sur certaines peintures de l'Agora et de Saint-Démétrius (VIe–VIIe s.), AntTard 19, 2011, 267–281.

Boshof *et al.* 1999 — E. Boshof – W. Hartinger – M. Lanzinner – K. Lanzinner – K. Möseneder – H. Wolff (eds.), Geschichte der Stadt Passau (Regensburg 1999).

Brandenburg 2004 — H. Brandenburg, Die Frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert (Milan – Regensburg 2004).

Brenk 1975 — B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom (Wiesbaden 1975).

Dassmann 1993 — E. Dassmann, Die Anfänge der Kirche in Deutschland (Stuttgart 1993).

Dassmann 2001 — RAC Suppl. 1 (2001) 693–718 s. v. Augsburg (E. Dassmann).

Downing 1998 — C. T. Downing, Wall Paintings from the Baptistery at Stobi, Macedonia, and Early Depictions of Christ and the Evangelists, DOP 52, 1998, 259–280.

Eberlein 1982 — J. K. Eberlein, Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters (Wiesbaden 1982).

Eismann 2004 — S. Eismann, Frühe Kirchen über römischen Grundmauern, Freiburger Beiträge zur Archäologie und Geschichte des ersten Jahrtausends 8 (Rhaden 2004).

Erbertseder 1992 — H. Erbertseder, Archäologische Zeugnisse des Christentums der Raetia II, Studien zur Theologie und Geschichte 8 (St. Ottilien 1992).

Glaser 1997 — F. Glaser, Frühes Christentum im Alpenraum (Regensburg 1997).

Gnilka 2009 — C. Gnilka, Zur Frage der Verfasserschaft der ambrosianischen Tituli, ZPE 168, 2009, 123–148.

Hausmann – Rößle 2006 — T. Hausmann – H. Rößle, St. Gallus in Augsburg (Augsburg 2006).

Heijmans 2006 — M. Heijmans, Données nouvelles sur le groupe épiscopal d'Arles (Bouches-du-Rhône, France) et l'enclos Saint-Césaire, des origines jusqu'à la fin du Moyen-Âge, RendPontAc 78, 2005–2006, 321–347.

Heitmeier 2006 — I. Heitmeier, Das Inntal (Innsbruck 2006).

Heuberger 1932 — R. Heuberger, Rätien im Altertum und Frühmittelalter. Forschungen und Darstellung I, Schlern-Schriften 20 (Innsbruck 1932).

Iacco 2004 — E. P. Iacco, La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli (Bologna 2004).

Jessop 1996 — L. P. Jessop, Pictorial cycles of non biblical saints. The evidence of the 8th century mural cycles in Rome, Diss. University of Victoria (Canada) (Ann Arbor 1996).

Kaiser 1998 — R. Kaiser, Churrätien im frühen Mittelalter (Basel 1998).

Korol 1987 — D. Korol, Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola. Zur Entstehung und Ikonographie alttestamentlicher Darstellungen, JbAC Ergh. 13 (Münster 1987).

Korol 1991 — D. Korol, Juden und Christen in Augsburg und Umgebung in Spätantike und frühem Mittelalter. Das Zeugnis der Kleinkunst, in: E. Dassmann – K. Thraede (eds.), Tesserae. Festschrift für Josef Engemann, JbAC Ergh. 18 (Münster 1991) 51–73.

Korol 1996 — D. Korol, Ein frühes Zeugnis für ein mit einer neutestamentlichen Szene geschmücktes ‚Templon'. Die Darstellung der Magierhuldigung aus einer Kirche des 5. Jh. in Trani, JbAC 39, 1996, 200–224.

Korol 2004 — D. Korol, Le celebri pitture del Vecchio e Nuovo Testamento eseguite nella seconda metà del III ed all'inizio del V secolo a Cimitile/Nola, in: M. Matteis – A. Trinchese (eds.), Cimitile a Nola. Inizi dell'arte cristiana e tradizioni locali (Oberhausen 2004) 147–208.

Lehmann 2004 — T. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola (Wiesbaden 2004).

Loose – Hellenkemper Salies 1987
H. N. Loose – G. Hellenkemper Salies, Die Geschichte von Josef und seinen Brüdern. Die Goldmosaiken im Markusdom von Venedig (Freiburg 1987).

Lotter 1976 F. Lotter, Severinus von Noricum. Legende und historische Wirklichkeit. Untersuchungen zur Phase des Übergangs von spätantiken zu mittelalterlichen Denk- und Lebensformen, Monographien zur Geschichte des Mittelalters 12 (Stuttgart 1976).

Marzolff 1995 P. Marzolff, Bilder aus dem Heiligen Land, in: Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn 22–28. September 1991, Studi di antichità cristiana 52 = JbAC Ergh. 20 (Città del Vaticano 1995) 1024–1032.

Noll 1963 R. Noll (ed.), Eugippius Abbas, Das Leben des heiligen Severin (Berlin 1963).

Nüsslein 1999 T. Nüsslein (ed.), Eugippius, Vita Sancti Severini, lateinisch/deutsch [2](Stuttgart 1999).

Ohlenroth 1959 L. Ohlenroth, Über römischen Tempeln entstand ein neues Gymnasium, Schwäbische Landeszeitung 43 (2–20–1959) 13.

Parani 2003 M. G. Parani, Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11^{th}–15^{th} century) (Leiden 2003).

Petts 2003 D. Petts, Christianity in Roman Britain (Stroud 2003).

Pillinger 1999 R. Pillinger, Zur Genese der Christlichen Archäologie in Österreich, MiChA 5, 1999, 74–90.

Pillinger *et al*. 1999 R. Pillinger – V. Popova – B. Zimmermann (red.), Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariensn, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Schriften der Balkan-Kommission, Antiquarische Abteilung 21 (Wien 1999).

Pülz 2010 A. Pülz, Das sog. Lukasgrab in Ephesos. Eine Fallstudie zur Adaption antiker Monumente in byzantinischer Zeit, FiE IV/4 (Wien 2010).

Radnóti 1963 A. Radnóti, Neue Forschungsergebnisse über das römische Augsburg, Amtsblatt der Stadt Augsburg 8 (2–22–1963) 31.

Radnóti 1965 A. Radnóti, Doppelkirche im spätrömischen Stadtgebiet, in: Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 23–30 Settembre 1962, Studi di antichità cristiana 26 (Rome 1965) 177.

Radnóti-Alföldi 1978 M. Radnóti-Alföldi, Spätrömische Doppelkirche und Fresken in Augsburg, in: L. Weber (ed.), Neue Funde aus Augsburg (Augsburg 1978) 46–61.

Régerat 1991 P. Régerat, Eugippe. Vie de Saint Séverin (Paris 1991).

Rettner 2012 A. Rettner, Zur Aussagekraft archäologischer Quellen am Übergang von der Antike zum Frühmittelalter in Raetien, in: H. Fehr – I. Heitmeier (ed.), Die Anfänge Bayerns (St. Ottilien 2012) 273–309.

Ristow 2010 S. Ristow, Die Datierung des ältesten Vorgängerbaus der Kirche St. Severin in Passau-Innstadt – Kommentar zur Deutung des Grabungsbefundes von 1976, BerBayerBodendenkmalpfl 2010, 429–440.

Scharf 1994 R. Scharf, Der Juthungenfeldzug des Aetius. Eine Neuinterpretation einer christlichen Grabinschrift aus Augsburg, Tyche 9, 1994, 131–145.

Schwarz 1961 K. Schwarz, Die Bodendenkmalpflege in Bayern im Jahre 1960. Ausgrabungen, Jahresbericht der Bayerischen Bodendenkmalpflege 1961, 58–70.

Spieser 2011 J.-M. Spieser, Le décor figuré des édifices ecclésiaux, AntTard 19, 2011, 95–108.

Stein 2006 C. Stein, Die Basilika mit Querhaus. Untersuchungen zur Form und Funktion eines spätantiken Bautypus, in: M. Altripp – C. Nauerth (eds.), Architektur und Liturgie, Akten des Kolloquiums vom 25. bis 27. Juli 2003 in Greifswald (Wiesbaden 2006) 63–72.

Stickler 2002 T. Stickler, Aetius. Gestaltungsspielräume eines Heermeisters im ausgehenden Weströmischen Reich, Vestigia 54 (Munich 2002).

Sulser – Claussen 1978 W. Sulser – H. Claussen, Sankt Stephan in Chur (Zürich 1978).

Waldherr 1997 Biographisches-Bibliographisches Kirchenlexikon 12, 1997, 1084 f. s. v. Valentinus episcopus (G. Waldherr).

Weißhaar 1966 B. Weißhaar, Nova et Vetera. Bauen an der Stephanskirche in Augsburg 1966, Stephania 38, 1966, 15–46.

Weitzmann – Kessler 1986 K. Weitzmann – H. L. Kessler, The Cotton Genesis (Princeton 1986).

Wessel 1966 RBK I (1966) 616–662 s. v. Bild (K. Wessel).

Wieber-Scariot 2000 A. Wieber-Scariot, Vorhang zur Macht, in: C. Kunst – U. Riemer (eds.), Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen (Stuttgart 2000) 97–112.

Willburger 2004 N. Willburger, Die römische Wandmalerei in Augsburg (Augsburg 2004).

Wolff 1994 H. Wolff, Die Kontinuität der Kirchenorganisation in Raetien und Noricum bis an die Schwelle des 7. Jahrhunderts, in: E. Boshof (ed.), Das Christentum im bairischen Raum von den Anfängen bis ins 11. Jahrhundert (Cologne 1994) 1–27.

Zinnhobler 1982 R. Zinnhobler, Der Heilige Severin. Sein Leben und seine Verehrung (Linz 1982).

Abbildungen

Abb. 1: Augsburg. Excavation plan (1961 [Courtesy archive of the municipal office for the preservation of historical monuments, Augsburg]) and reconstruction of the entire building complex (1962 [according to Alföldi-Radnóti 1978, 51 fig. 16]) of the late antique church under Saint Gallus (with additions made by the author)
Abb. 2: Augsburg. Mural from the upper north-west wall of the nave of the late antique church (photo of the condition shortly after the excavation [Courtesy archive of the municipal office for the preservation of historical monuments, Augsburg])
Abb. 3: Augsburg. Figural scene of the wall painting from the late antique church (photo of the condition shortly after the excavation [Courtesy archive of the municipal office for the preservation of historical monuments, Augsburg])
Abb. 4: Augsburg. Figural scene of the wall painting from the late antique church (provisional sketch: D. Korol – M. Stanke)
Abb. 5: Augsburg. Figural scene of the wall painting from the late antique church (photo of the reconstruction in the Roman museum of Augsburg: D. Korol, 1988)
Abb. 6: Augsburg. Wall painting from the late antique church (drawing: A. Radnóti [according to Willburger 2004, pl. 20, 3])
Abb. 7: London. British Library, Cod. Cotton Otho B VI, fol. 79^{r} and 126^{r} (drawing according to Weitzmann – Kessler 1986, fig. 384)
Abb. 8: Venice. San Marco, mosaic in the vestibule (photo according to Loose – Hellenkemper Salies 1987, 24 fig. 14)
Abb. 9: The environs of the late Roman province *Raetia II* (plan according to Erbertseder 1992, 185 “Karte” 1)

Dieter Korol
Institut für Klassische Archäologie und Christliche Archäologie/Archäologisches Museum
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Domplatz 20–22
D – 48143 Münster
korol@uni-muenster.de

Pascal Burgunder

Dialogue intime avec la mort: le discours funéraire du sarcophage de Kertch*

(Taf. CXCV, Abb.1–4)

Abstract

The representation of a portrait artist at work depicted on the Kerch sarcophagus is well known. Most of the time, however, this composition is removed from its narrative context. In order to better understand the paintings that completely cover its internal sides, we therefore wish to address this funerary monument in its entirety. Although combining scenes borrowed from the Bosporan funerary *stelae* repertoire, the setting of the painted compositions primarily recalls the status of the deceased, an influential *domus* owner. All the figures represented on the lower part of the sarcophagus gaze at the banqueter – no doubt the deceased, painted with a beard. A rose garland can be seen on one of the narrow sides of the sarcophagus, in a way crowning the head of the deceased. At his feet, a scene depicts "stick dancers", of apotropaic nature, and a sideboard displaying dishes. Other painted compositions echo the master's wealth and his taste for arts: a trio interprets music, while a portrait artist is busy creating the deceased's *imago*, which will be added to the portrait gallery of his ancestors. Combined with these paintings set in a Roman tradition are horse parades, while aspects of separation can be found in Goryte scenes underlining the proclaimed "nomadic side" of the deceased.

On the basis of a brief comparative analysis, this painted sarcophagus from Kerch can be dated to the 2nd half of the 2nd century AD (at the earliest).

Introduction

Le sarcophage découvert dans une des nécropoles de Kertch (Crimée, Ukraine) est bien connu des spécialistes de peinture antique pour la fameuse scène dite de «l'atelier du peintre». Or la renommée dont jouit cette composition, comme obnubilant la perception globale de son contexte, laisse dans l'ombre un monument d'interprétation difficile[1].

Dans le chapitre consacré au sarcophage de Kertch de "La peinture décorative antique en Russie méridionale"[2], M. Rostovtsev évoque d'entrée les circonstances suspectes ayant présidé à la découverte du monument: il aurait été ouvert et pillé par des chercheurs de trésors. M. Rostovtsev se risque malgré tout à faire usage du matériel archéologique attribué à l'inhumation pour proposer une datation du sarcophage peint à la fin du Ier siècle voire au début du IIe siècle ap. J.-C. – datation qui a toujours cours à l'heure actuelle[3]. La lecture qu'il propose des huit panneaux peints se succédant sur les parois internes du sarco-

* Je remercie le Département du monde antique du Musée d'Etat de l'Hermitage, et en particulier Mme N. Novosyolova, pour m'avoir fourni les clichés photographiques qui illustrent cette contribution.

1 Le sarcophage de Kertch a été extrait de la nécropole dite de l'«Argilière» qui a livré de nombreuses sépultures des trois premiers siècles de notre ère, dont le «Tombeau de Déméter» ou le «Tombeau au Masque d'Or».

2 Rostovtsev 2004, 474–490 (chap. 32) [nous renvoyons à la pagination de l'édition originale, mentionnée entre crochets droits au fil de la traduction française].

3 Les brèves notices que rédige M. Nowicka en 1998 se concentrent essentiellement sur l'un ou l'autre détail technique des peintures du sarcophage; l'appréciation chronologique du monument n'y est pas remise en question.

phage n'a plus fait l'objet que de corrections minimes et ponctuelles qui ne remettent pas en cause l'interprétation des peintures[4].

Dans les pages qui suivent, nous tenterons d'esquisser les lignes principales d'une approche des compositions peintes du sarcophage de Kertch qui en renouvelle la compréhension globale. Le témoignage des stèles funéraires à reliefs provenant des nécropoles romaines de Panticapée nous paraît à ce titre aussi essentiel que nécessaire. Certains des panneaux peints reprennent en effet à l'identique les schèmes iconographiques bien connus des stèles funéraires, multipliant les références au commanditaire du sarcophage – ils suggèrent l'existence d'un discours organisé et articulé autour de la personne du défunt. Ce postulat de départ évacue d'emblée l'idée d'une disposition paratactique (et aléatoire) des panneaux sans lien ni interaction entre eux. Un examen attentif des compositions peintes favorisera en outre leur appréciation stylistique; ceci entraînera à son tour un mouvement d'intégration du sarcophage au corpus des monuments peints de Kertch. Cette démarche jamais entreprise depuis les travaux de M. Rostovtsev s'appuiera sur la mise en œuvre d'une méthode de lecture originale adaptée à l'ornementation peinte du sarcophage. Elle nous autorisera également à identifier le commanditaire du sarcophage parmi les personnages représentés et produira quelques nouveaux indices dateurs.

Le sarcophage de Kertch est l'un des rares spécimens encore visibles de l'art pictural qui s'est développé dans le royaume du Bosphore Cimmérien. Il constitue un témoignage privilégié de cette peinture des marges du monde antique dont l'étude méticuleuse peut servir à décrypter syntaxe et sémantique d'autres monuments peints de la Panticapée d'époque romaine. Nous réservons donc une place particulière à ce monument dans l'étude compréhensive que nous menons des peintures bosporanes de style dit floral.

La succession des compositions peintes dans la cuve du sarcophage, dénuée *a priori* de systématique, appelle la mise au point d'une méthode de lecture dont nous nous limitons ici à mentionner les axes directeurs[5]. Le rapport génétique qu'entretiennent les panneaux peints du sarcophage avec les compositions en relief des stèles funéraires ne doit pas être repris tant il paraît évident. L'ordonnancement séquencé des panneaux au moyen de colonnes corinthiennes mérite en revanche un «traçage» plus circonstancié. On notera par exemple que les parois des sarcophages en bois découverts dans les nécropoles de Kertch sont elles aussi scandées de colonnes; dans une vogue d'ailleurs identique et contemporaine à celle des sarcophages à colonnes taillés dans le marbre. Les ateliers d'Asie mineure ont répondu à la demande de sarcophages de ce genre principalement durant le IIe siècle de notre ère[6]. Le sarcophage asiatique découvert à Myrmekion (une découverte isolée, il est vrai) nous renvoie à une commande de l'aristocratie bosporane qui devait sans doute connaître également les spécimens à colonnes. Le lien tracé entre le sarcophage de Kertch et les prestigieux sarcophages à colonnes nous paraît pertinent, au prix d'un raccourci que l'on nous autorisera ici. Le sarcophage à colonnes de Melfi a récemment fait l'objet d'une étude utile à l'interprétation de nos compositions peintes[7]. L'auteur cherche à affilier les personnages figurés sur les parois du sarcophage à leurs archétypes sculptés ou peints. Bien que le procédé narratif employé, allégorique, diffère de celui élaboré à Kertch, il fonde un jeu de références constant avec la défunte: le message funéraire ressortit à la biographie et au statut social du commanditaire. Le recours aux outils servant à l'herméneutique des sarcophages à colonnes nous paraît probant, attendu qu'il offre la possibilité, ici également, d'identifier le défunt à son portrait peint et d'apprécier maints aspects de sa condition.

Le sarcophage de Kertch est aujourd'hui conservé au Musée d'Etat de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Il est taillé dans un bloc de calcaire local négligemment équarri et est affublé d'un couvercle[8].

---

[4] Ernshtedt 1955, 269–271 ne s'éloigne pas de l'interprétation du savant russe, de même Gajdukevich 1971, 432 qui fait de la personne inhumée dans le sarcophage un «artiste-peintre», hypothèse relayée par Nowicka 1998, 66. Les prémices d'une nouvelle approche des peintures du sarcophage sont posées dans l'ouvrage collectif Baldassare *et al.* 2002, 306. Y figure une datation autour de 200 ap. J.-C. ainsi que des pistes de lecture originales, dépourvues toutefois d'argumentaire.

[5] Une publication réservée à ce monument doit reprendre le dossier de manière plus étendue.

[6] Voir Wiegart 1965; Waelkens 1982.

[7] Ghiandoni 1995; voir aussi Strocka 1984 pour une mise en lumière du phénomène de l'allégorie sur sarcophages.

[8] Longueur du sarcophage: 2,15 m, largeur: 0,92 m, hauteur: 0,81 m Le sarcophage de Kertch porte le numéro d'inventaire П.1899.81.

1. Le banqueteur (Abb. 1)/L'enfant à la grappe de raisins

La scène dite du «banquet funéraire» est un poncif du genre qui orne fréquemment les stèles funéraires d'époque romaine. Notre banqueteur est allongé sur un lit de table luxueusement ouvragé, équipé d'un *fulcrum* en forme de masque et paré de draperies. Echanson et soubrette incarnent la domesticité aux ordres du maître de maison et symbolisent la prospérité et l'influence du défunt au sein de la société bosporane. Car le soin apporté par le peintre à représenter le banqueteur, seul personnage des panneaux à jouir de l'oisiveté du nanti, le distingue du stéréotype des autres compositions peintes et en fait la figure centrale. De son siège, l'épouse contemple celui vers qui les regards convergent: le regretté mari, couché sur son lit, tient une grappe de raisins dans une main, dans l'autre une coupe.

Examinons la paroi du sarcophage dans son entier: les trois panneaux comprennent des personnages orientés tous face au banqueteur. Le regard est toujours porté vers la droite et révèle ainsi un axe de lecture symbolique qui fait du banqueteur le personnage principal du système narratif. L'ordre est inversé en paroi opposée, sur le côté gauche du défunt: les compositions peintes se déroulent de la tête aux pieds du mort.

Autre signe distinctif du banqueteur, il porte une barbe courte. Cet élément est loin d'être accessoire, lorsque l'on sait l'importance que revêtait pour les élites locales le fait de suivre les modes vestimentaires et capillaires dictées par le couple impérial. Le port de la barbe courte est inauguré par Hadrien et se poursuivra durant le règne d'Antonin le Pieux, soit jusque dans les années 160 de notre ère.

La symbolique dionysiaque jouit d'une grande popularité parmi les membres de l'aristocratie bosporane: elle est particulièrement appuyée sur ce panneau et trouve un écho exact dans la composition représentant une femme endeuillée portant sur son giron un petit enfant. Son maillot bleu clair met le bambin en évidence, juste en face du banqueteur. Imitant son vis-à-vis, il brandit une grappe de raisins. Troublante similitude! La confrontation de ce panneau à l'enfant avec le corpus des stèles funéraires bosporanes montre que le motif n'est pas isolé. Il ne paraît pas usurpé de voir dans l'enfant l'héritier mâle du défunt, accroissement espéré de sa famille et garant de l'accomplissement des *sacra* dus aux morts.

2. Guirlande (Abb. 2)/Syntaxe picturale

La guirlande occupe l'un des côtés courts du sarcophage et sert de transition aux parois latérales où se succèdent les panneaux. Elle ornait la tête de la dépouille en une offrande florale permanente. Spécimen typique de guirlande dite «annelée», notre guirlande est constituée d'une succession d'éléments rouges en bourrelets; son pourtour est garni à intervalles réguliers de trois folioles rendues en vert. N'était la majestueuse fleur qui s'élève en son centre, notre guirlande correspondrait exactement à ses nombreuses congénères représentées sur les parois et les plafonds des hypogées de Kertch. Il ne fait guère de doute, soutenons-nous, qu'il s'agisse là d'une décoration de roses au parfum tant apprécié par les Anciens dont les corolles, enfilées par le cœur, sont fixées sur des liens noirs. La diffusion de ce motif décoratif ne se limite pas au seul royaume bosporan: on en trouve des exemplaires à Ephèse aussi, sur les parois de Hanghaus II ou sur la voûte de la Crypte des Sept Dormants[9]. Qu'elle soit nouée en couronne ou suspendue, la guirlande florale est ici investie d'une fonction polysémique: elle évoque à la fois les délices du banquet et le couronnement du défunt, dans l'*atrium* paré de guirlandes – ce qu'illustre le célèbre relief du monument funéraire des *Haterii*.

La succession de panneaux peints compartimentés au moyen de colonnes est d'usage avéré dans la peinture funéraire bosporane. Le tombeau découvert par A. Ashik en 1841 produit un exemple élaboré de ce système syntaxique à colonnes: les compositions peintes se superposent dans les compartiments ainsi définis, créant un effet de dramaturgie. Le tombeau de 1872 décrit par V. Stasov présente un emploi un peu différent de colonnades dont les intervalles sont ornés d'*opus sectile*. Mis au jour au sein d'un kourgane familial, le tombeau d'Héraclès à Anapa cumule les avantages d'être à la fois bien daté (par le biais, il est vrai, du mobilier archéologique de la tombe voisine) et de présenter un agencement de paroi sensiblement identique à celui de notre sarcophage. La colonnade flanquée d'*opus sectile* repose sur un socle rouge et soutient une archi-

[9] Nous renvoyons à l'ouvrage de Strocka 1977, passim, ainsi qu'à la relecture de Zimmermann – Ladstätter 2010, 149–158.

trave à trois frises dont une rapporte les exploits d'Héraclès[10]. Enfin, la nécropole tumulaire de Kyozy, dans l'arrière-pays bosporan, a livré une autre tombe de la deuxième moitié du II[e] siècle de notre ère, usant d'un jeu de colonnes qui joue sur l'alternance d'*opus sectile*[11]. Le décor du sarcophage de Kertch s'inscrit donc parfaitement dans le corpus des tombeaux bosporans de la seconde moitié du II[e] siècle.

3. Le portraitiste (Abb. 3)

La scène du peintre assis devant son chevalet est régulièrement reproduite dans la littérature scientifique. On croit y reconnaître le témoignage aussi rare que précieux de l'activité d'un portraitiste dans son atelier[12]. Un artisan bosporan vêtu de braies et chaussé de bottines est occupé à faire fondre de la cire au-dessus d'un réchaud; une boîte à pigments est étalée devant lui, tandis qu'une toile vierge prête à l'emploi est dressée sur un chevalet.

On l'observe sur ce panneau comme sur ceux qu'il jouxte: les compositions peintes de cette paroi du sarcophage convergent toutes vers le banqueteur, créant ainsi un genre de perspective symbolique. Le peintre s'inscrit dans cet ordre narratif puisqu'il fait face au banqueteur qu'il s'apprête à peindre. La place octroyée au panneau du portraitiste ne doit donc rien au hasard et répond aux préceptes d'une peinture réalisée d'après nature, *au plus près de la vérité*. Appelé au domicile du commanditaire, le peintre s'empresse d'exécuter une œuvre signifiant en elle-même le prestige et la fortune du maître de maison. Les portraits encadrés et accrochés au mur racontent l'ascendance illustre et lointaine du défunt qui ajoute son *imago*, via l'exécution de son portrait, à la lignée des ancêtres. La tradition romaine veut que les portraits des ancêtres illustres soient exhibés au public lors de la *pompa funebris* où l'on fera l'éloge du défunt. Marque de noblesse et de reconnaissance sociale, l'œuvre de notre portraitiste est destinée à rejoindre la galerie de portraits des ancêtres dans l'*atrium* de la *domus*. L'emploi démonstratif de la peinture à l'encaustique doit faire la preuve du luxe et de la durabilité escomptée pour un tableau soumis à un climat défavorable.

4. Danseurs aux bâtons et dressoir (Abb. 4)/Trio de musiciens

Situé aux pieds du défunt, ce panneau abrite la composition peinte la plus pittoresque du sarcophage. Deux personnages étrangement proportionnés se contorsionnent, phallus dressé et bâtons dans les mains. On croit d'abord assister à un spectacle de Pygmées – il s'agit en fait de nains qui dansent en faisant claquer leurs bâtons. Pygmées ou nains, peu importe, puisqu'ils appartiennent au même personnel exotique de ces scènes nilotiques qui ornent les péristyles, jardins ou *triclinia* des riches demeures romaines de Pompéi. La Casa del Medico en fournit un exemple particulièrement évocateur sous la forme d'une frise en péristyle: réuni sous un *velum*, un joyeux attroupement se divertit des ébats d'un couple au rythme de la double flûte et de bâtons de bois faisant office de crotales. A l'obscénité de cette première scène de plein air répond une chasse sur le Nil à l'hippopotame et au crocodile. Les nécropoles ne sont pas épargnées par cette mode des scènes de genre: des nains agitant des crotales dansent près d'un couple affairé dans le *columbarium* de Villa Pamphili; à Ostie, des mosaïques destinées à divertir les banqueteurs déroulent des scènes de chasse au crocodile impliquant nains dénudés ou Pygmées qui défèquent pour mieux conjurer le mauvais sort. L'apparition en milieu funéraire de nains munis de bâtons aurait pour but de repousser les esprits malins loin des visiteurs du tombeau; elle rappellerait également le luxe des décors peints de scènes nilotiques ornant les murs de villas. De caractère apotropaïque, le panneau aux «danseurs aux bâtons» témoigne aussi de la faveur rencontrée par un thème iconographique romain dans ce royaume septentrional, auprès d'un aristocrate affichant ses liens à l'empire. Le dressoir encombré de vaisselle fait la démonstration des richesses du

---

[10] Tombeau découvert par A. Ashik en 1841 voir Rostovtsev 2004, 436–472 (chap. 31); tombeau de 1872 décrit par V. Stasov, voir Rostovtsev 2004, 369–435 (chap. 30); tombeau de 1975 découvert à Anapa, voir Alekseeva 2001.

[11] Nous renvoyons à l'étude d'A. Ermolin, à paraître dans un prochain volume de la collection *Echo*.

[12] Hypothèse formulée déjà par Rostovtseff 2004, 378, puis relayée par Ernshtedt et Gajdukevich. Nowicka 1998, 69, tout en adhérant à cette interprétation, évoque «des portraits (...) destinés à une maison privée aussi bien qu'à un temple ou à un édifice public».

défunt et de son art de vivre *à la romaine* par l'étalage de pièces d'argenterie évoquant le trésor d'un *Vestorius Priscus*, à Pompéi.

Un trio de musiciens, deux flûtistes et un organiste, égaye un des panneaux voisins d'airs qui paraissent vifs et joyeux. Ces instrumentistes, convoqués à l'occasion d'un banquet, mettent en exergue l'opulence du maître de maison – ils participent de l'ambiance festive induite par la danse des nains et la scène du banqueteur.

5. Scène au goryte/Les cavaliers

Le panneau figurant un jeune homme accoudé à un support reprend un motif bien établi du répertoire des stèles funéraires bosporanes. Armé d'une épée et accoutré d'une tunique et de braies habituelles en ce royaume septentrional, l'unique protagoniste de cette composition orientée face au banqueteur adopte une position statique, jambes croisées, regard dirigé vers le sol et main gauche soutenant son visage. La tension dramatique qui émane de ce panneau se construit autour d'un axe central – borne hermaïque, autel ou stèle funéraire? – assumant la forme d'un *hiatus*: il sépare, d'un côté, un cheval et son écuyer, de l'autre côté un carquois contenant arc et flèches[13]. Le déséquilibre narratif qui s'opère ainsi souligne la qualité symbolique du *goryte* suspendu. Elément de la panoplie du défunt, le *goryte* évoque le statut social du disparu, sa valeur guerrière et son autorité. On sait aussi le caractère sacré conféré à l'arc et aux flèches par les peuplades scythes – Hérodote raconte l'avènement de Scythès, fils d'Héraclès, choisi parmi ses frères pour devenir roi après qu'il a réussi à bander l'arc de son père. Le *goryte* fonctionne dans le langage symbolique du sarcophage comme une évocation du défunt investi de la puissance que lui procurent l'arc et les flèches, devenus attribut d'Héraclès dans la peinture du tombeau d'Anapa.

Le motif des cavaliers se faisant face est également bien attesté. Sur notre panneau, le cavalier de gauche monte un cheval dont la robe baie confirme la distinction: c'est vers lui que se presse un homme sur son destrier muni d'un *goryte* et d'une cravache. La faveur particulière accordée au cavalier et à sa monture montre assez l'importance jouée par le cheval dans ce royaume en proie aux attaques régulières des nomades. Peut-être ce motif encore mal compris emprunte-t-il sa force symbolique au monde scythe? Un *rhyton* en argent extrait du trésor du kourgane de Karagodeouashkh évoque la soumission d'un cavalier à un chef scythe piétinant des guerriers décapités. Transposée au royaume du Bosphore Cimmérien, la composition peinte magnifierait le chef de guerre à qui l'on remet les insignes du pouvoir.

Conclusions

A l'issue de ce passage en revue des compositions peintes qui fondent le discours funéraire du sarcophage de Kertch, nous croyons avoir montré la validité d'une approche interprétative adaptée à l'objet de notre étude et qui valorise des thèmes iconographiques tirés d'un répertoire commun aux stèles funéraires et aux tombeaux peints du Bosphore Cimmérien. L'interprétation des panneaux révèle l'existence d'un discours funéraire cohérent, interne au monument peint et axé autour de la personne du défunt représenté en banqueteur. On perçoit toutefois une démarche originale dans le choix des vignettes qui mettent en scène le défunt en exaltant son statut social et sa culture: les compositions peintes combinent des marqueurs culturels purement romains aux sujets plus locaux, laissant transparaître des bribes de l'idéologie sarmate. La symbolique dionysiaque est ici manifeste et fonctionne par jeux de références entre les panneaux en utilisant des attributs bacchiques bien établis (vin, danse et musique).

Les rapprochements stylistiques que l'on peut opérer avec d'autres monuments funéraires peints du Bosphore Cimmérien complétés par l'analyse du personnage du banqueteur permettent d'affiner la datation du sarcophage de Kertch et de le rapporter à la seconde moitié du II^e^ siècle apr. J.-C., une fourchette chronologique correspondant aux règnes de Rhoimétalkès, Eupator et Sauromatès II.

[13] Voir l'étude de Savostina 1983.

Bibliographie

Alekseeva 2001 — E. M. Alekseeva, Les fresques du III[e] siècle de notre ère provenant d'un tombeau de l'antique Gorgippia (Royaume du Bosphore), in: A. Barbet (dir.), La peinture funéraire antique. IVe siècle av. J.-C.–IVe siècle apr. J.-C., actes du VII[e] colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal, Vienne 6–10 octobre 1998 (Paris 2001) 189–193.

Baldassare *et al.* 2002 — I. Baldassare – A. Potrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Cologne 2002) (trad. de l'italien).

Ernshtedt 1955 — E. V. Ernshtedt, La peinture monumentale en mer Noire septentrionale (panorama des monuments peints), in: V. F. Gajdukevich – M. I. Maksimova (dir.), Antichnye goroda Severnogo Prichernomorija, Tome I (Moscou-Leningrad 1955) 248 f. (en russe).

Gajdukevich — V. F. Gajdukevich, Das Bosporanische Reich (Berlin 1971) 431 f.

Ghiandoni 1995 — O. Ghiandoni, Il sarcophago asiatico di Melfi. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche, BdA 89–90, 1995, 1–58.

Nowicka 1998 — M. Nowicka, Le sarcophage de Kertch, in: N. Blanc (éd.), Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique IVe siècle avant J.C. – IVe siècle après J.C., Musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal, Vienne 8 octobre 1998–15 janvier 1999 (Paris 1998) 66–70.

Rostovtseff 2004 — M. I. Rostovtseff, La peinture décorative antique en Russie méridionale. Siant-Pétersbourg 1913-1914, sous la direction d'Alix Barbet, MemAcInscr 28 (Paris 2004) (traducion française du russe).

Savostina 1983 — E. A. Savostina, Symbolique de la représentation de l'arc dans le Bosphore, Sovetskaja archeologija 1983, 4, 45–56 (en russe).

Strocka 1977 — V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Wien 1977).

Strocka 1984 — V. M. Strocka, Sepukral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen, in: B. Andreae (ed.), Symposium über die antiken Sarkophage, Pisa 5.–12. September 1982, MarbWPr 1984 (Marburg 1984) 197–241.

Waelkens 1982 — M. Waelkens, Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage. Chronologie und Typologie ihrer Produktion (Berlin 1982).

Wiegartz 1965 — H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage, IstForsch 26 (Berlin 1965).

Zimmermann – Ladstätter 2010 — N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Le banqueteur. N. Antonova/I. Regentova © The State Hermitage Museum

Abb. 2: Guirlande (côté court du sarcophage). N. Antonova/I. Regentova © The State Hermitage Museum

Abb. 3: Le portraitiste. N. Antonova/I. Regentova © The State Hermitage Museum

Abb. 4: Danseurs aux bâtons et dressoir (côté court du sarcophage). N. Antonova/I. Regentova © The State Hermitage Museum

Pascal Burgunder
Pascal.Burgunder@unil.ch

Véronique Blanc-Bijon

Peintures murales antiques à *Acholla* (Tunisie)

(Taf. CXCVI, Abb. 1–4)

Abstract

Die antike Stätte *Acholla* (ht. Henchir, Botria, Tunesien) ist bekannt für ihre beiden Badekomplexe und mehrere Häuser, die sich archäologisch und durch die Untersuchung ihrer Mosaiken datieren ließen. Im Rahmen eines tunesisch-französischen Forschungsprogramms wurden Teile der Ausstattung mit Wandmalerei dieser Häuser freigelegt. Im Beitrag werden diese Malereien und zusätzlich einige Fragmente aus den Sondagen der 1950er Jahre vorgestellt.

De 1978 à 1994, une mission tuniso-française dirigée par S. Gozlan puis, à partir de 1982, par N. Jeddi et S. Gozlan, s'est attachée à l'étude et à la publication des mosaïques et des maisons mises au jour sur le site d'*Acholla* (Henchir Botria) en Tunisie[1].

Identifié en 1947, le site avait été dégagé dans les années 1950 lors de chantiers conduits par M. Fendri, du Service des Antiquités de Tunisie. Deux ensembles thermaux, deux grandes maisons à péristyle et plusieurs éléments de quartiers d'habitation venaient alors compléter la connaissance de la ville antique et de ses monuments (un amphithéâtre, un théâtre, une vaste placée dallée, un môle, deux baptistères, de nombreuses nécropoles …).

Si la mosaïque a été le support ornemental le plus étudié, G. Picard a parfois mentionné dans ses rapports auprès des commissions archéologiques (Commission des Travaux historiques, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres …) la présence de décors peints: «des villas privées ont rendu … des peintures murales très 'pompéiennes'»[2]. Pour sa part, M. Fendri conservait quelques photographies des fouilles, en noir et blanc, montrant des enduits peints souvent sans localisation précise dans les maisons d'*Acholla*, certaines publiées par lui en 1985[3]. Enfin, au musée archéologique de Sfax, sont exposés des fragments d'enduits peints attribués au site d'*Acholla*[4].

Nous présenterons ci-après quelques éléments mis au jour lors des travaux de la mission tuniso-française portant sur l'étude des maisons à mosaïques. Dessinés, photographiés et inventoriés, ces enduits sont publiés ici pour la première fois; ils sont conservés dans la réserve archéologique du site.

Maison du triomphe de Neptune

Dans une zone de la ville probablement non bâtie antérieurement, cette vaste maison (1200 m² env.) a été dégagée à partir de 1953 par des chantiers d'assistance; la découverte est signalée le 21 juin 1954 par G. Picard[5]. Dans le cadre d'un travail universitaire, S. Gozlan reprit l'étude de cette maison[6]; puis, grâce au

[1] Maison du Triomphe de Neptune: en dernier lieu, Acholla 1 avec nouvelle numérotation des espaces; maison d'*Asinius Rufinus*: Acholla 2, 7–87; maison des Colonnes rouges: Acholla 2, 113–157. On se reportera à Acholla 1 et Acholla 2 pour les plans de ces maisons.

[2] Picard, *CRAI*, séance du 10 octobre 1947, 561.

[3] Fendri 1985, pl. 16. 17.

[4] Cèbe 1956, n. 8, 14, 39–43; Yacoub 1966, 41 f. pl. 11 n. 2–4. Plusieurs thèses et master soutenues en Tunisie ont depuis porté sur les collections des musées tunisiens, ou de ce seul musée.

[5] Picard 1954, 113 f.

[6] Gozlan 1971, 72.

soutien des directeurs successifs de l'Institut national d'archéologie et d'art de Tunis (devenu Institut national du patrimoine), en tout premier lieu A. Beschaouch et H. Slim, la mission tuniso-française poursuivit l'étude sur le terrain de 1979 à 1982, et acheva la fouille de l'entrée principale, des appartements nord-ouest, des zones de service. Conservés sur une hauteur maximale de 80 cm, les murs présentaient encore en quelques endroits des enduits, parfois peints. En 1979, A. Le Bot Helly effectua une courte mission d'expertise pour étudier les vestiges encore en place dans les appartements nord-est et les releva sur film plastique. Plusieurs pièces livrèrent des enduits de plafond appliqués sur des structures en roseaux. De nombreux stucs ont également été mis au jour dans cette maison.

Dans le péristyle, entre les colonnes cannelées peintes et supportant des chapiteaux corinthiens stuqués, courait une murette basse ornée, côté jardin, de peintures à fonds noirs ou bruns sur lesquels se détachent de petits croisillons et quelques taches vertes, vestiges d'un décor de jardin bien adapté à l'espace orné.

Si les murs du vaste *oecus* corinthien tricliniaire avaient presque totalement disparu, l'alignement des enduits était encore observable tout le long du mur ouest, au fond de la pièce. Mais ce sont surtout les appartements nord-est qui offraient encore quelques bas de parois en place et des fragments attestant la présence de plafond peint. Ces rares vestiges permettent de restituer des murs de la pièce XXIX, pièce d'entrée de cet appartement, organisés en panneaux rouge brique de même teinte que le plafond souligné par une légère courbure en haut de paroi et par des filets blancs et verts (?). Dans le couloir XXX, les murs devaient comporter des éléments bleu et rose, alors que le plafond était bleu foncé bordé d'une bande rouge brique, tout comme celui du *cubiculum* XXXII. Le mur nord du *cubiculum* XXXIII conservait une plinthe peinte en imitation de marbre de Chemtou limitée par une large bande horizontale au-dessus de laquelle on distingue une alternance de compartiments larges et étroits (Abb. 1). Comme son symétrique au Sud du grand *oecus*, cet appartement aboutissait à une cour oblongue XXXIV dont la paroi méridionale suivait l'extrados de la voûte d'une grande citerne; les murs étaient peints: sur un fond rose violacé, un filet horizontal marron rouge court à 32 cm du sol en terre; 10 cm plus haut, une bande blanche cerne une ligne horizontale de cases noires larges d'environ 15 cm. Dans l'aile est, le grand salon XII ouvrait sur une petite courette XIII dont les parois méridionale et orientale présentaient encore des vestiges de peintures: à 20 cm du niveau inférieur (sol en terre), au-dessus d'une bande horizontale sombre, juxtaposition de cases à fond clair hautes de 12 cm. Face à cette courette, s'ouvre la pièce XI dont le bas de la paroi sud conservait un décor de bandes rouge sombre et jaune doré. Dans l'aile orientale du péristyle, une photographie de fouille montre des enduits très dégradés autour des banquettes de la pièce XV, alors que les bas de parois étaient bien conservés dans la pièce XVI où l'on observe une série de bandes horizontales au-dessus desquelles la paroi Nord de la pièce est partagée en deux longs compartiments rectangulaires, l'un –panneau oriental– orné d'un décor «en ovales tangents», l'autre à fond clair, tous deux restituant vraisemblablement des imitations de marbre; un piquetage de la paroi nord du seuil atteste une réfection. Ce même décor «en ovales irréguliers tangents» a été noté dans la pièce mitoyenne XVII: à 35 cm au-dessus du sol, la plinthe (?) est en faux marbre de Chemtou, jaune doré veiné de rouge, que S. Gozlan a pu observer également dans le *triclinium* sud XXI. Dans la pièce XX, la plinthe est aussi en faux marbre, blanc veiné de gris bleuté. Enfin, les parois du long couloir XXXVII et des pièces qu'il dessert –identifiées comme pièces de service– sont enduites, offrant vraisemblablement un décor simple de bandes rouges soulignant les angles.

Dans sa thèse, S. Gozlan a relevé que les enduits peints vus par elle reposaient toujours sur les pavements. L'étude stylistique des pavements et le matériel céramique issu des sondages permettent de dater la construction de la maison vers 150–170, et son abandon au milieu du III^e^ siècle[7].

Maison d'*Asinius Rufinus*

Mitoyenne d'une vaste place dallée, peut-être le forum de la ville, la maison de *M. Asinius Rufinus* a été partiellement dégagée en 1953–54. Présent sur le site lors de ces travaux, M. Fendri précise que «la maison comportait de très belles fresques représentant des figures dionysiaques, des masques ou des animaux, qui peuvent être ainsi datées avec autant de précision que les pavements: à savoir 184»[8]. Quelques fragments iso-

[7] Acholla 1, 260.
[8] Fendri 1985, 159.

lés sont exposés au musée de Sfax[9]; trois d'entre eux ont été présentés dans le catalogue de l'exposition itinérante de 1964 organisée par J. W. Salomonson[10]. G. Picard en publia un fragment dans son rapport sur cette découverte au CTHS[11], mais le décor est resté largement inédit jusqu'en 1985, lorsque M. Fendri donna quatre photographies des décors en place, désormais perdus[12]. Ayant soutenu en 1985 une thèse sur les peintures romaines dans les collections des musées tunisiens à l'Université de Macerata, Fathi Trabelsi reprit l'étude des peintures conservées au musée de Sfax lors du 4e colloque de l'AIPMA (Cologne 1989)[13].

Plus rien, ou presque, n'est lisible sur le terrain. Cependant il a été possible de retrouver de nombreux fragments épars sur le site, certains dans les déblais des fouilles des années 1950 aisément reconnaissables. S'il reste difficile de localiser les décors dans la maison, on peut toutefois tenter d'associer aux photographies publiées en noir et blanc quelques éléments d'encadrement, voire des motifs, qui apportent des précisions sur la polychromie. Par ailleurs, les nettoyages préalables à la publication effectués par la mission tuniso-française[14] ont mis au jour de nouveaux éléments encore en place, ou réemployés dans la murette du péristyle constituée principalement de fragments d'enduit et de mosaïque.

Si les parois de la grande salle où fut retrouvé le cippe dédicacé à *M. Asinius Rufinus*, salle liée à l'aménagement de l'entrée ouvrant sur la vaste place située au sud (le *forum*?) lorsque *Rufinus* devint sénateur, étaient plaquées de marbre, le couloir C2 qui permet l'accès au péristyle de la maison conserve, bien localisées sur le pilier au revers duquel s'appuie la stèle à *Rufinus*, des traces d'un décor peint: à 1,50 m du sol environ, on voit des tiges végétales dans un grand panneau à fond blanc bordé d'une bande rouge. A ce décor ne peut appartenir cependant un ensemble iconographiquement proche, connu par trois photographies et plusieurs fragments. Publié par G. Picard[15], puis par M. Fendri[16], un cliché montre un cygne en vol se détachant sur un fond blanc parcouru d'un décor végétal. Deux autres photographies d'archive – l'une restée inédite (Abb. 2), l'autre publiée par M. Fendri[17] – permettent de situer ce panneau dans la pièce VII, sur le mur mitoyen du *triclinium* IV. Le document que nous publions montre que le panneau au cygne doit être restitué vers l'angle de la paroi, angle dans lequel descend une conduite d'eau en terre cuite qui n'a pas été reportée sur les relevés de M. Fendri, et l'on voit à droite la suite de l'enduit peint sur la paroi de retour. Les zones lacunaires permettent d'identifier le fragment au cygne à une peinture visible sur un autre cliché publié par M. Fendri[18]. Ce cygne s'envole au centre d'un panneau s'élevant au-dessus d'une plinthe très basse, blanche, à proximité de l'angle nord de la paroi ouest de la pièce VII; sur la gauche, on discerne encore quelques vestiges d'une structure architecturée. Doivent être rattachées à cet ensemble des tiges à feuilles rondes vertes (Abb. 3), peut-être aussi les nombreux fragments présentant des panneaux à fond blanc encadrés par des filets roses/rouge. Le traitement des tiges et des feuilles connaît un parallèle sur un site voisin: deux fragments conservés au Musée national du Bardo (Cèbe n. 4 et 5) et provenant de la villa suburbaine de Gightis, peintures datées par J.-P. Cèbe vers 130 (?). Cependant, ici, les peintures appartiennent au plus tôt à la réfection de la maison à l'époque de Commode.

Une autre photographie d'archive également publiée par M. Fendri[19] montre, peut-être en cours de fouille, un fragment de paroi: au-dessus d'une fine guirlande horizontale, un curieux candélabre orne un interpanneau séparant deux panneaux vraisemblablement rectangulaires, chacun chargé d'un losange tracé en tige

[9] Cèbe 1956, n. 8. 14. 39–43; Yacoub 1966, pl. 11 n. 2–4.

[10] Salomonson 1964, 53 f. n. 41 a–c fig. 44.

[11] Picard 1954, 115, 5.

[12] Fendri 1985, 159. fig. pl. 14; 180 pl. 16; 182; il republia également 4 photos des fragments du musée de Sfax, pl. 17; 183, dont trois déjà connues dans Yacoub 1966.

[13] Trabelsi 1991, 183–188: l'auteur cite la thèse complémentaire de J.-P. Cèbe et attribue les fragments P. 2 à P. 10 du musée de Sfax à la maison d'*Asinius Rufinus*. Pour ces fragments isolés, nous renvoyons à son étude.

[14] Comme pour la maison du Triomphe de Neptune, le programme de la mission tuniso-française fixé par la convention établie entre l'Institut national du Patrimoine et le Ministère français des Affaires étrangères, via la Commission mixte, autorisait l'étude des vestiges dégagés jusqu'à l'indépendance de la Tunisie. Grâce à l'obligeance des directeurs successifs de l'INP, quelques compléments de fouilles et des sondages de datation ont pu être réalisés.

[15] Picard 1954, pl. 5.

[16] Fendri 1985, pl. 16.

[17] Fendri 1985, pl. 14.

[18] Un fragment situé à droite en contrebas du cygne semble toutefois avoir été perdu entre les deux prises de vue.

[19] Fendri 1985, pl. 16, reprise dans Trabelsi 1991, fig. 1.

feuillue. Quelques éléments de ce décor ont été retrouvés. S'ils indiquent que le cliché publié doit être retourné sur un axe vertical (droite/gauche), ils documentent aussi la palette mise en œuvre: les encadrements des panneaux sont rouge foncé, bordés d'un filet vert clair puis d'un filet rouge vif, les petites cases carrées aux angles des panneaux sont ocre jaune au centre et bordées de gris. La guirlande horizontale présente d'un côté des feuilles claires, de l'autre des feuilles plus foncées: aussi, il faut peut-être retourner également le cliché sur un axe horizontal (de haut en bas), afin de placer cette guirlande sous un éclairage zénithal.

Un autre cliché[20] montre le bas d'un angle de pièce avec une plinthe à imitation de marbre surmontée d'un dispositif de bandes délimitant des compartiments dont l'un est marqué par un fleuron complexe. On observe plusieurs plaques de ce même décor posées sur le mur détruit de gauche. La pièce ne semble pas être pavée de mosaïque, ce qui tendrait à identifier une des pièces de l'aile nord du péristyle, mais peut-être est-ce simplement parce que le sol n'avait pas été nettoyé. Transmis par M. Fendri, un dernier cliché de fouilles, inédit, présente un méandre de svastikas tracé en filet simple, non localisé dans la maison.

Les nettoyages en vue de publication ont permis de retrouver quelques décors qui n'ont pas retenu l'attention des fouilleurs. Sur la paroi nord de la pièce XIV, paroi construite en briques crues qui tend à s'effondrer sur elle-même, on a pu distinguer, à environ 1,20 m du niveau du sol, des éléments de grands panneaux à fond jaune irrégulièrement veiné de rouge, imitant le marbre numidique de Chemtou. On signalera que cette pièce, ouvrant sur le péristyle dans l'axe du *triclinium*, ne présentait pas de sol mosaïqué. A l'ouest, dans l'espace XXII donnant probablement accès depuis le péristyle à l'étage, par l'escalier situé plus à l'ouest, la paroi nord est organisée, et ce dès le bas de la paroi, en panneaux délimités par de larges bandes rouges doublées de filets rouge foncé (les panneaux s'élevaient encore sur près de 80 cm, Abb. 4); à 40 cm du sol, entre ces bandes verticales s'insèrent des cadres bordés de filets jaunes et rouges. Enfin, des éléments figurés, sur un fond blanc très finement lissé, semblent mettre en scène des personnages dans des situations burlesques.

Le décor en mosaïque de la maison a été daté de 184/185 dès les premières relations de sa découverte, en raison de la stèle dédiée par les *cultores domus* à *M. Asinius Rufinus* à l'occasion de son accession au Sénat, et de la représentation d'Hercule dans le pavement du *triclinium* renvoyant à une figuration de Commode sur des monnaies[21]. Etudiant les fragments conservés au musée de Sfax et peu ou pas localisés dans la maison, F. Trabelsi avait proposé de 'revoir' la datation du décor peint au début de l'époque sévérienne[22].

Lors de l'étude des pavements, quelques sondages ont pu être réalisés[23]. La chronologie doit être revue ainsi: vers 184, *Asinius Rufinus* modifie une maison plus ancienne dont tout porte à croire qu'elle était déjà en place au I^er^ s. de notre ère (dès l'époque augustéenne, ou flavienne au plus tard); les fragments réutilisés dans la construction de la murette du péristyle témoignent d'une phase du décor peint antérieure à l'époque de Commode. Les mosaïques sont restaurées au cours du IV^e^ s., attestant encore l'occupation des lieux. Dans ce cadre chronologique, on a rattaché les décors peints examinés ici à la phase de réfection par *Asinius Rufinus*. Lors des séjours effectués sur le site, il n'a pas été possible de réassembler les fragments trop peu nombreux et trop épars. Les photographies prises par M. Fendri permettent quelques parallèles qui, plus qu'un rapprochement avec des peintures en III^e^ style que propose F. Trabelsi, sont à rechercher avec des ensembles du II^e^ siècle, à Ostie en particulier.

Maison des Colonnes rouges

Enfin, dans une troisième maison identifiée par M. Nullet dès 1947, G. Picard signale des murs «ornés de peintures, représentant des griffons et des chèvres en bleu sur fond blanc»[24]. «Le péristyle se réduit à une cour étroite avec des colonnes stuquées peintes en rouge, et des chapiteaux à corbeille lisse (…)»[25]. En mai

[20] Fendri 1985, pl. 16.
[21] Picard 1953, 121.
[22] Trabelsi 1991.
[23] Acholla 2, 7–87.
[24] Picard, *BAC*, séance du 8 octobre 1947, 1946–49, 380.
[25] Picard, *s. u.* Acholla, Fasti archeologici, II, 1947, n. 2790.

1994, la mission a porté sur cette maison dont le décor des pavements doit être attribué au milieu ou au troisième quart du III^e^ s.[26].

Le décor des colonnes, qui a donné son nom à la maison, a depuis longtemps disparu. Outre quelques rares fragments ramassés dans différentes pièces lors des nettoyages de vérification (bande noire large de 3,5 cm séparant une zone rouge d'une zone verte; rouge, jaune, vert sur fond blanc), la pièce ornée de la mosaïque des Saisons conservait encore de faibles traces du décor peint de la plinthe: sur un fond noir se détachent quelques éléments verts, peut-être des feuillages; le plus grand nombre de fragments recueillis provient de cette même pièce et préserve des tracés rouges et noirs.

Bibliographie

Cèbe 1956 — J.-P. Cèbe, Peintures romaines de Tunisie (catalogue), (thèse complémentaire, Université de Paris 1956).

Fendri 1985 — M. Fendri, Cités antiques et villas romaines de la région sfaxienne, Africa 9, 1985, 151–208.

Gozlan 1971 — S. Gozlan, La maison de Neptune à Acholla-Botria (Tunisie). Problèmes posés par l'architecture et le mode de construction, Karthago 16, 1971–72, 41–99.

Gozlan 1974 — S. Gozlan, Les pavements en mosaïque de la maison de Neptune à Acholla-Botria (Tunisie), MonPiot 1974, 71–135.

Gozlan 1994 — S. Gozlan, Les mosaïques de la maison d'Asinius Rufinus à Acholla (Tunisie), in: P. Johnson – R. Ling – D. J. Smith (eds.), Fifth International colloquium on Ancient Mosaics held at Bath, England, on September 5–12, 1987, JRA suppl. 9, 1 (Ann Arbor 1994) 161–172.

Gozlan 1999 — S. Gozlan, Les mosaïques de la maison aux Colonnes rouges à Acholla (Botria, Tunisie). Essai de datation, CMGR VII/1,Tunis 1994 (Tunis 1999) 195–210.

Gozlan – Bourgeois 1992 — S. Gozlan – A. Bourgeois, La maison du triomphe de Neptune à Acholla (Botria - Tunisie) I. Les mosaïques, Recherches d'archéologie africaine, CEFR 160 (Rome 1992) [= Acholla 1].

Gozlan *et al.* 2001 — S. Gozlan – N. Jeddi – V. Blanc-Bijon – A. Bourgeois, Recherches archéologiques franco-tunisienne à Acholla II. Les mosaïques des maisons du quartier central et les mosaïques éparses, Recherches d'archéologie africaine, CEFR 277 (Rome 2001) [= Acholla 2].

Picard 1946–49 — G. Picard, BAC, séance du 8 octobre 1947, 1946–49, 380.

Picard 1947 — G. Picard, CRAI, séance du 10 octobre 1947, 561.

Picard 1953 — G. Picard, Deux sénateurs romains inconnus, Karthago 4, 1953, 119–135.

Picard 1954 — G. Picard, IV. Acholla (Bou-Tria) et Ruspae, BCTH 1954, 113–115.

Salomonson 1964 — J.W. Salomonson, Mosaïque romaines de Tunisie, in: O. Doppelfeld, Rom in Karthago. Mosaiken aus Tunesien – Romeinsen uit Tunisie, catalogue de l'exposition itinérante présentée à Bruxelles 17 avril au 16 juin 1964 (Cologne 1964).

Trabelsi 1991 — F. Trabelsi, Le pitture della villa di Asinius Rufinus ad Acholla-Botria (Tunisia), Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 24, 1991, 183–188.

Yacoub 1966 — M. Yacoub, Guide du musée de Sfax (Tunis 1966).

Abbildungen

Abb. 1: Acholla (Tunisie), maison de Neptune, paroi nord du *cubiculum* XXXII (cliché V. Blanc-Bijon)
Abb. 2: Acholla (Tunisie), maison d'*Asinius Rufinus*, paroi ouest de la pièce VII (cliché M. Fendri)
Abb. 3: Acholla (Tunisie), maison d'*Asinius Rufinus*, éléments préservés de la paroi ouest de la pièce VII (cliché V. Blanc-Bijon)
Abb. 4: Acholla (Tunisie), maison d'*Asinius Rufinus*, paroi nord de la pièce XX (cliché V. Blanc-Bijon)

Véronique Blanc-Bijon
Centre Camille Jullian, CNRS – Aix-Marseille Université
Aix-en-Provence, France
pbvbb@aol.com

[26] Gozlan 1999, 195–210; Jeddi, dans: Gozlan – Bourgeois 1992, 113–157.

Barbara Tober

Wandmalerei- und Stuckfragmente aus Palmyra (Projekt "Hellenistische Stadt" – Sondage II)

(Taf. CXCVII, Abb. 1–4)

Abstract

A building with a big courtyard in the ancient city of Palmyra provides a unique context for interior wall paintings and stucco decoration. The distribution of the stucco and the wall paintings is clearly concentrated in certain areas of the building. The wall decoration comprises four similar ornamental friezes with elements of architectural decoration (System B). A polychrome wall decoration with a frieze, adjacent figural medallions and hexagons on a green background (System A) can be distinguished from System B. By means of motif, size and colour, the mural decoration provides a differentiation of individual rooms. The stucco decoration consists of nine different friezes and additional elements such as a shell-shaped conch, borders of niches, fragmentary statues, appliqued masks and other objects. Pre-fabricated, gilded fish and other sea creatures were nailed to wooden furniture, room equipment or a ceiling. The stucco cornices show a rich repertoire and are organized in three categories by stylistic and technical terms. The hierarchy of the stucco decoration is determined by the complexity of the technical effort, the height and plasticity of the relief, the number of ornamental bands and appliquéd decoration as well as the general quality and the variation of the free formed parts.

The most elaborate paintings with a figural design (System A), friezes with free-formed stucco, garlands and masks and the gilded sea creatures are concentrated in room G, where the decoration creates the most representative room of the building.

A preliminary chronology can be obtained from the stratigraphy. The entire decoration represents the last interior decoration phase and was on the walls at the time of destruction of the building. The decoration was either applied in context with a refurbishment of the building after a fire-destruction around the middle of the 2nd century (Phase 5) or with the modification of the building at the beginning of the 3rd century (Phase 6).

The comparison with the sepulchral decoration and other contemporary research on stucco in Palmyra offers a rare insight into local preferences and styles. The preference of architectural designs determines the painted and stuccoed decoration. The closest parallels can be found in Palmyra itself, which seems to have created a local style different from other Roman Syrian cities such as Dura Europos.

Im antiken Palmyra wurde von 2001–2007 von einem internationalen Team[1] im Areal der „hellenistischen" Stadt ein Hofhaus ausgegraben, in dem sich zahlreiche sehr gut erhaltene Wandmalerei- und Stuckfragmente befanden. Die Fragestellungen an das Fundmaterial betreffen neben der Rekonstruktion, typologischen und stilistischen Einordnung von Wanddekorationen, den Versuch der Raumzuweisung und hypothetischen Rekonstruktion von Raumausstattungen sowie deren Auswertung im Hinblick auf den Raumkontext im Gebäude[2]. Der folgende Bericht soll die in verschiedenen Vorberichten erwähnten Ausstattungsdetails zu einem Überblick zusammenfassen.

---

[1] Zusammenfassung und weiterführende Literatur zur Ausgrabung s. zuletzt Schmidt-Colinet *et al.* 2008, bes. 453 f. mit Anm. 1–3; Al-As'ad – Schmidt-Colinet 2013.

[2] Die erste Klassifizierung und Vorstellung der wichtigsten Stuck- und Wandmalereifriese in einem Vorbericht: Schmidt-Colinet 2005a. Die Bearbeitung der Wandmalerei- und Stuckfragmente fand im Zuge zweier insgesamt sechs Wochen dauernden Aufenthalte im Museum von Palmyra 2008–2009 finanziert durch das FWF-Projekt (Nr. P 18529) „Die Urbanistik des vorrömi-

Wandmalerei

Die Wandmalereifragmente ließen sich zum überwiegenden Teil als Reste von gemalten Friesen aus Ornamentleisten mit ionischen *Kymata*, Blatt- und Rankendekor sowie abstrakten Dekorelementen identifizieren (System A, System B, System C)[3]. Alle gemalten Friese sind auf eine schräg in den Raum geneigte Fläche gemalt, deren Oberkante 3 cm bis 4,7 cm breit zurückspringt und flach abgestrichen ist. Nach oben folgt eine verputzte und aufgrund geringer erhaltener Reste wohl auch bemalte Wand[4]. Die gelegentlich erhaltenen Abdrücke von Lehmziegeln und Rundhölzern an den Fragmentrückseiten geben Auskunft über den Aufbau des aufgehenden Mauerwerks[5].

Das am häufigsten verwendete Dekorschema umfasst vier sehr ähnliche ornamentale Friese aus Elementen einer Architekturdekoration (System B, Abb. 1)[6]. System B besteht – von oben nach unten beschrieben – aus einem Blattfries auf grünem Grund, einem ionischen *Kyma* auf weißem Grund, einer vegetabilen Dekoration auf gelbem Grund und einem weiteren ionischen *Kyma* auf weißem Grund, das an einem Fries von einem grünen Band ersetzt wird. Darauf folgt einheitlich eine rotgrundige Rankendekoration, die durch eine einfärbig gelbe Leiste oder eine gelbgrundige Leiste mit linearem Dekor abgeschlossen wird. An der Unterkante des Frieses leitet ein etwa 1–2 cm hoher Absatz zur unterhalb anschließenden rot- oder blaugrundigen Wanddekoration über. Die gemalten Friese mit System B stammen ausschließlich aus vier Räumen an der Westseite des Gebäudes[7].

System C wiederholt Elemente von System B in reduzierter Farbigkeit auf weißem Grund[8]. Ein roter Blattfries als oberer Abschluss des Gesimses befindet sich über einem grauen ionischen *Kyma* und einem rot-grau gemalten Zahnschnitt. Oberhalb des Frieses schließt rotgrundige Wandmalerei an.

System A setzt sich aus differierenden Bestandteilen zusammen (Abb. 2). Der Fries wird oben abgeschlossen von einem dunkelroten ionischen *Kyma* über einem gelb grundierten Band mit einem roten rautenförmigen Gittermuster und flachen hängenden Bögen, worauf ein hellroter undekorierter Streifen folgt, an den direkt die Rahmen von mindestens fünf Medaillons und mehreren vieleckigen Strukturen – aufgrund der erhaltenen Winkel der Innenflächen wohl Hexagone – anschließen[9]. Diese sitzen auf grünem und blauem Untergrund. In den Medaillons befanden sich figurale Büsten auf blauem Untergrund[10].

Dieses Malereisystem zierte aufgrund der Fundkonzentration in der Südostecke des Gebäudes wohl die Wände von Raum G[11]. Durch die unterschiedliche Verwendung und Kombination von Motiven, Größe und Farbe der drei gemalten Friese und deren Verteilung auf unterschiedliche Raumkontexte resultiert aus der bewussten Wahl der Wanddekoration eine intendierte hierarchische Differenzierung innerhalb des Gebäudes, die sich in drei Kategorien einteilen lässt: Kategorie A: weißgrundiges Malsystem C; Kategorie B: polychromes Malsystem B; Kategorie C: polychromes Malsystem A mit figürlichem Dekor in Medaillons.

---

schen Palmyra“ statt. Die exzellenten Vorarbeiten von A. Schmidt-Colinet und seines Teams ermöglichten innerhalb dieses knappen Zeitraumes eine rasche Fundaufnahme und ergänzende Ergebnisse in Bezug auf Anzahl, Rekonstruktion und Ausschmückung der Friese sowie im Hinblick auf die Raumzuweisung und -hierarchie. Vgl. Tober 2013.

[3] Vgl. Schmidt-Colinet 2005a, 228 f.

[4] Über dem vorkragenden Gesims von System C ist eine rote einfärbig bemalte Fläche bis zu 2,6 cm hoch erhalten.

[5] Zum Mauerwerk vgl. Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 461; Schmidt-Colinet 2005c, 101; Schmidt-Colinet 2005b, 90; Schmidt-Colinet 2009b, 41; Schmidt-Colinet 2005a, 226.

[6] Im Vorbericht Wandmalerei Ordnung 1: Vgl. Schmidt-Colinet 2005a, 228. 238 Abb. 14; Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 461 Abb. 9; Schmidt-Colinet 2003a, 31 Abb. 30; Schmidt-Colinet 2005b, 90 Abb. 3; Schmidt-Colinet 2005c, 108 Abb. 8; Schmidt-Colinet 2003b, 258 Abb. 2; Schmidt-Colinet 2009b, 42 Abb. 6; Schmidt-Colinet 2005d, Abb. 5.

[7] Gebäudegrundriss: Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 457 Abb. 5.

[8] Nur in wenigen Fragmenten im Bereich der Südostecke des Gebäudes erhalten: vgl. Schmidt-Colinet 2005d, Abb. 6.

[9] Die vieleckigen Felder sind an der Außenkante von einem hellblauen Streifen eingefasst. Ein solches Fragment ist im Vorbericht als Wandmalerei Ordnung 4 bezeichnet: vgl. Schmidt-Colinet 2005a, 228. 240 Abb. 17.

[10] Schmidt-Colinet 2008, Abb. 4.

[11] Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 457 Abb. 5.

Die Wandmalereien sind mit mäßiger Sorgfalt ausgeführt. Die Breite der Rahmen und Streifen variiert gelegentlich beträchtlich. Die Maloberflächen sind teilweise sehr schlecht erhalten und die oberste Malschicht mit dem Binnendekor oder Trennlinien ist an einigen Stücken nicht mehr vorhanden[12].

Abgesehen von den Wandmalereifriesen und der Medaillondekoration von System A sind kaum bemalte glatte Oberflächen erhalten. Die Wandflächen werden aufgrund der großen erhaltenen Fragmentanzahl als einfärbig rot oder einfärbig weiß beschrieben[13]. Eine weitere Wandmalereidekoration bestand aus einer rotgrundigen Malerei mit großen, unregelmäßig über die Fläche verteilten grünen Farbtupfen, die an einer Raumkante mit einem etwa 2,5–3 cm breiten blauen Rahmen eingefasst ist[14].

Die Bedeutung der Wandmalereien aus diesem Fundkomplex steigert sich durch die spärliche Kenntnis von Wandmalereidekorationen in Palmyra[15]. Die Dominanz der Stuckfriese bestimmt an mehreren Fundorten das Bild von der dekorativen Innenausstattung der Wände und nur selten fanden sich geringe Hinweise auf den Wandaufbau unterhalb der Stuckfriese[16].

Stuck

Die Stuckdekoration umfasst zehn verschiedene Friestypen und ergänzende Elemente wie eine muschelförmige Konche[17], eine kleinformatige korinthische Halbsäule[18], Einfassungen von Nischen oder Raumöffnungen, Statuettenfragmente sowie auf den Friesen angebrachte Applikationen von Köpfchen, Masken und anderen Objekten. Vorgefertigte vergoldete Fische und andere Meereswesen[19] wurden mit Nägeln wohl auf Möbeln oder anderen Raumausstattungen aus Holz befestigt, oder sie zierten eine Holzdecke[20].

Bei der Stuckausstattung zeigt sich die volle Bandbreite der dekorativen Gestaltungsmöglichkeiten, die sich in folgende Hauptkategorien aufteilen lassen:

A: Schlichte mehrfach profilierte Stuckleisten ohne plastischen Dekor, die von horizontal umlaufenden Stuckfriesen oder monumentalen Türrahmen (Stuckfries 9/1–3[21]) stammen sowie von Rahmen von Wandöffnungen oder Nischen (Stuckleisten 9/4–6[22]).

---

12 Direkte Anpassungen von Stücken mit und ohne Binnendekor zeigen, dass diese Unterschiede im Dekor aus dem Erhaltungszustand resultieren. So passen z. B. Fragmente von Malsystem A mit Gitterdekor auf dem gelben Streifen (im Vorbericht Wandmalerei Ordnung 2: vgl. Schmidt-Colinet 2005a, 228. 239 Abb. 15) direkt an Stücke bei denen nur noch der gelbe Streifen erhalten ist (im Vorbericht Wandmalerei Ordnung 3: vgl. Schmidt-Colinet 2005a, 228. 239 Abb. 16). Die schlechte Abbindung der Pigmente resultiert aus der Verwendung einer Mischtechnik: nach einer Mitteilung zu den vorläufigen Ergebnissen der Mörteluntersuchungen von A. Winkels am 11. 9. 2010.

13 Schmidt-Colinet 2005a, 229.

14 Dazu gibt es sehr wenige, kleinflächig erhaltene einzelne Fragmente mit optisch und technisch völlig abweichendem Dekor, die aus einer anderen Phase stammen könnten. Die technische Abweichung konnte von A. Winkels auch materialanalytisch nachgewiesen werden: schriftliche Mitteilung A. Winkels am 11. 9. 2010.

15 S. u. Anm. 49.

16 Z. B. Sockelzone mit Steinplatten und aufliegenden glatten Deckprofile aus Gussmaterial sowie geringfügige rote Farbreste an den Profilen: Allag *et al.* 2010, 198 f. Z. B. Sockel und Mittelzone mit Marmorimitation und geometrischen Mustern: Colledge 1967, 105, Abb. 137.

17 Vgl. Schmidt-Colinet 2005d.

18 Vgl. Schmidt-Colinet 2005d, Abb. 7; Schmidt-Colinet 2008, Abb. 6.

19 Vgl. Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 463 Abb. 12; Schmidt-Colinet 2009a, 7 mit Abb. links unten; Schmidt-Colinet 2007, 325 mit Abb. 18; Schmidt-Colinet 2009b, 42 Abb. 9; Schmidt-Colinet 2005d, Abb. 8.

20 Aufgrund der Abdrücke von Lattengeflecht an der Oberkante von Stuckfries 5 ist die Verwendung von Holzdecken für dieses Gebäude belegt: s. u. Nur selten sind verzierte Holzdecken aus römischen Kontexten erhalten. Ein besonders repräsentatives Exemplar besitzt vergleichbare Goldauflagen und geschnitzte Hippokampen: Thür 2011, bes. 202 f. mit Abb. 5–6.

21 Stuckgesims 9/1–2: Platte – Hohlkehle – Viertelrundstab – schmaler Viertelrundstab – zwei Faszien – gemalter roter Streifen – graublau grundierte Wandmalerei. Aufgrund der an Stuckgesims 9/1 rekonstruierten zusammenhängenden Gesamtlänge von 3,62 m, die sich auch über eine rechtwinkelige Ecke erstreckt sowie der an Stuckfries 9/2 11,7 cm hoch erhaltenen Wandmalerei handelt es sich hier wohl eher um ein umlaufendes Stuckgesims. Stuckgesims 10/3: fehlender oberer Abschluss – glatte Leiste – Viertelrundstab – zwei Faszien. Das Stuckprofil findet eine Parallele in einem *in situ* angetroffenen Türrahmen im Haus östlich des Baaltempels: Colledge 1967, 105, Abb. 137.

22 Stuckleiste 9/4: rote Malerei – Platte – S-förmiges Profil – zwei Faszien – blaue Malerei. Stuckleiste 9/5 (gebogen): zwei Faszien – S-förmiges Profil; Stuckleiste 10/6: Platte – S-förmiges Profil – zwei Faszien. Die geraden und gebogenen Fragmente der Leisten könnten für eine Rekonstruktion als Einfassung von bogenförmigen Öffnungen – wie Fenstern oder Nischen – sprechen.

B: Stuckfriese mit flachem Relief mit modelgeformten Ornamentleisten (Stuckfries 1[23], Stuckfries 2[24], Stuckfries 4[25], Stuckfries 6[26], Abb. 4: Stuckfries 7[27]).
C: Aufwändige, stark plastische Stuckfriese mit einer detailreichen Ausformung inklusive figuralem und vegetabilem Dekor (Abb. 3: Stuckfries 3 mit Girlandenfries[28], Stuckfries 5[29], Stuckfries 8–9[30]).

Innerhalb dieser Hauptkategorien ermöglichen die Anzahl der Ornamentleisten, die Dichte der Ornamentik, die Feinheit und Qualität der Ausführung sowie die Anreicherung und Verschiedenartigkeit von beigefügten Details – wie mehr oder weniger aufwändig gestaltete Kapitelle oder Appliken – verfeinerte Ausdrucksmöglichkeiten.

Eine Hierarchie der Stuckfriese scheint sich daher aus folgenden Kriterien zu ergeben[31]:

1. Der Aufwändigkeit der Technik die zur Erzeugung des Frieses notwendig ist[32]: Schablonen zur Formung der Profile als einfachste Möglichkeit – Abdrücke von Modeln zur Erzeugung von Ornamentleisten – Gestaltung frei geformter Friesteile (Rankenfriese, Konsolen) – Beifügung frei geformter Appliken[33].
2. Höhe des Stuckreliefs bzw. Plastizität des Frieses[34].
3. Anzahl der Ornamentleisten und der applizierten Dekorteile (Konsolen, Objekte und Masken)[35].
4. Qualität, Detailreichtum und Variationsspektrum von frei geformten Friesteilen[36].

[23] Platte – ionisches *Kyma* – Lotus-Palmettenfries – Zungenblattfries – ionisches *Kyma* – zwei Faszien; Kapitelle (von unten nach oben): Akanthusblattkonsole – weit ausladender Blattdekor mit Mittelknospe und Blattvoluten – ionisches *Kyma* – Platte. Die Zuweisung der Kapitellform erfolgte aufgrund des Negativabdruckes an der Kapitellrückseite, der eine idente Abfolge der Ornamentleisten von Stuckfries 1 wiedergibt. Vgl. Schmidt-Colinet 2005a, 227. 232–234 Abb. 4–7. Ohne Kapitell: vgl. Schmidt-Colinet 2003a, 31 Abb. 31; Al-As'sad – Schmidt-Colinet 2002, 164 Abb. 8.

[24] Platte – lesbisches *Kyma* – ionisches *Kyma* – Mäander – gemalter hellblauer Streifen – roter Streifen – undekorierte weiße Fläche. Kapitell (von unten nach oben): Platte – ionisches *Kyma* – lesbisches *Kyma* – Platte. Vgl. Schmidt-Colinet 2005, 227. 235 Abb. 8–9; Schmidt-Colinet 2008, Abb. 6.

[25] Platte – ionisches *Kyma* – Zahnschnitt – Lotus-Palmettenfries.

[26] Platte – ionisches *Kyma* – S-förmige Volutenornamente – Flechtband – Zungenblattfries – rote Malerei.

[27] Rot bemalte Platte – S-förmige Volutenornamente – Zungenblattstab – lesbisches *Kyma* – glatte Leiste – blaue Malerei.

[28] Stuckfries 3: Platte – akanthisierende Blattranken mit unterschiedlichen Motiven (Zapfen mit Punkt- und Rautendekor, 5–7 blättrige Rosetten mit differierenden Blütenblattformen, Knospen) – Flechtband – Zahnschnitt – doppelte Faszien mit rechteckigen Blockkonsolen – Zahnschnitt – lesbisches *Kyma*. Auf diesem Friesabschnitt applizierte akanthisierende Kapitelle (von unten nach oben): Akanthusblattkonsolen – Flechtband – ausladende Akanthusblätter mit appliziertem Köpfchen im Zentrum des Kapitells– Platte mit zwei Faszien. Eine Kombination von Stuckfries 3 mit dem Girlandenfries ist aufgrund der Übereinstimmung der Putzhöhen an den Bruchkanten und der übereinstimmenden Fundverteilung sehr wahrscheinlich. Girlandenfries aus abwechselnden Blatt- und Wulstgirlanden an glatten Scheiben mit herabhängenden Tänien, die von vierblättrigen Rosetten flankiert sind. In den Intervallen applizierte Masken und Objekte (z. B. Gefäße, Syrinx). Vgl. Schmidt-Colinet 2005a, 227 f. 236 f. Abb. 10–13; Schmidt-Colinet 2005b, 91 Abb. 4; Schmidt-Colinet 2009b, 42 Abb. 4; Rekonstruktion ohne Kapitelle und ohne Variation der Objekte in den Intervallen der Girlanden: Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 462 Abb. 10–11.

[29] Platte – voluminöse Blattranke – Zungenblattfries – glatte Leiste mit rechteckigen Konsolen – Zahnschnitt.

[30] Fehlender oberer Abschluss – ionisches *Kyma* – akanthisierender Rankenfries mit unterschiedlichen Mittelblüten – ionisches *Kyma* – glatte Leiste mit blauer Bemalung (Stuckfries 9).

[31] Mehrere Punkte stimmen mit der Definition der Hierarchie der Friese späthellenistischer Wanddekorationen überein, sodass einzelne Kriterien allgemein gültig zu sein scheinen: vgl. Westgate 2000, bes. 400.

[32] Zur Technik palmyrenischer Stucke: vgl. Allag *et al.* 2009, 16–19; Fellmann 1975, 83 f.

[33] Bei Stuckfries 3 (Abb. 3) wurden alle technischen Möglichkeiten ausgeschöpft.

[34] Stuckfries 3 kragt mit seinen voluminösen Dekorelementen mindestens 12,5 vor, während der einfache Stuckfries 7 mit flachem Relief nur etwa 4,5 cm in den Raum kragt.

[35] Stuckfries 3 und der Girlandenfries besitzen das reichste Spektrum in diesem Gebäude (Abb. 3).

[36] Dieses Kriterium zeigt sich deutlich an den frei geformten Rankenfriesen. Während die Blattranken ohne beigefügte Details von Stuckfries 5 besonders durch ihr Volumen beeindrucken, werden die zarten Ranken von Stuckfries 3 (Abb. 3) durch unterschiedliche Blüten- und Zapfenappliken bereichert.

Raumkontext

Die Verteilung der Stuck- und Wandmalereifragmente konzentriert sich deutlich in verschiedenen Bereichen des Gebäudes, sodass nach Abschluss der Auswertung die Dekorationen wohl den einzelnen Räumen zuordenbar sein werden.

Eine Kombination von Stuckleisten und Wandmalereifriesen in einem Raum wäre aufgrund mehrerer Beobachtungen denkbar. An den Stuckfriesen sind häufig Übergänge zur bemalten Wandzone erhalten und an den Malereifriesen erhielten sich ebenfalls mehrfach kurze Abschnitte von ober- und unterhalb anschließenden bemalten Wandzonen[37]. Zusätzliche Informationen liefern Reste von herab getropfter Farbe an der Oberkante der vorkragenden bemalten Gesimse, die eine Bemalung der oberhalb anschließenden Zone voraussetzen. Einen sicheren Hinweis auf die Positionierung liefern Abdrücke des Lattengeflechts einer hölzernen Deckenkonstruktion an der Oberkante von Stuckfries 5, sodass dieser Fries sicher direkt unterhalb der Decke platziert war[38].

Die aufwändigsten Dekorationselemente konzentrieren sich in Raum G (Abb. 2–3)[39]. Die Malereiausstattung besitzt figürliche Elemente (System A, Abb. 2). Die Stuckfriese der Kategorie C (Stuckfries 3 und Girlandenfries) sind mit frei geformten Zonen, aufwändig dekorierten Konsolen, applizierten Girlanden, Masken und Objekten angereichert (Abb. 3)[40]. Dazu kommen plastische Elemente wie der Fuß einer Statuette aus Stuck und die vergoldeten Meereswesen. Es scheint als ob in Raum G alle zur Verfügung stehenden repräsentativen Möglichkeiten der ausstattenden Werkstatt ausgeschöpft wurden und so dieser Raum durch die Dekoration als ranghöchster und repräsentativster definiert wird[41].

Sowohl die Wandmalereiausstattung als auch die Stuckfriese lassen sich in drei Kategorien einteilen, die eine Differenzierung der Raumhierarchie ausdrücken, wobei für die Stuckausstattung ein breiteres Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten vorhanden ist.

Es scheint daher als ob in Palmyra die Raumhierarchie bevorzugt im Medium Stuck kommuniziert wird, da neben den Friesen noch mehrere separate Dekorelemente (Fische, Statuetten, Halbsäulen) zur Raumdekoration in Stuck ausgeformt wurden und von anderen Fundpunkten in Palmyra auch zahlreiche Stuckfriese in unterschiedlicher Form und Qualität vorhanden sind[42].

Chronologie

Eine vorläufige Chronologie der Innenausstattung ergibt sich aus der Stratigraphie. Die Dekorationen waren Teil der letzten Innenausstattung und zum Zeitpunkt der Zerstörung des Gebäudes befanden sie sich wohl noch an den Wänden[43]. Neben stratigraphischen Beobachtungen und der Fundsituation spricht dafür der exzellente Erhaltungszustand der Friese die in sehr großen Teilen erhalten sind, die sich gelegentlich zu bis zu 3,62 m langen zusammenhängenden Abschnitten ergänzen ließen[44], was bei umgelagertem Material kaum möglich wäre.

---

[37] S. o. Vgl. Schmidt-Colinet 2008; Schmidt-Colinet 2005a, 227.

[38] Erwähnung von Stuckfriesen als Abschluss der Wanddekoration nach oben: Schmidt-Colinet 2003a, 11; Al-As’sad – Schmidt-Colinet 2002, 161; Schmidt-Colinet 2005b, 90.

[39] Plan vgl. Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 457 Abb. 5.

[40] Auch in einem Haus im Nordostquartier ziert ein Stuckfries mit ähnlichen Dekorelementen als „most elaborate of the whole house“ einen repräsentativen Raum: Gawlikowski 1991a, 88; sodass sich auch dort der Ausdruck der Raumhierarchie durch Stuckdekorationen zu artikulieren scheint.

[41] Zur Artikulation von Raumhierarchien mittels Wandmalereisystemen z. B. Falzone – Tober 2010, bes. 641 f.

[42] S. u.

[43] Vorläufige Datierung der Raumnutzung bis ins 3. Jh. n. Chr.: Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 461; Schmidt-Colinet 2009a, 7; Schmidt-Colinet 2009b, 42; Schmidt-Colinet 2005d; Schmidt-Colinet 2005a, 226. Zur Fundsituation: Schmidt-Colinet 2005c, 101; Schmidt-Colinet 2005a, 226.

[44] Stuckfries 9/1.

Die Dekoration entstand frühestens im Zuge eines Wiederaufbaus nach einer Brandzerstörung um die Mitte des 2. Jahrhunderts (Phase 5) oder bei einer darauf folgenden Umbauphase des Gebäudes am Beginn des 3. Jahrhunderts (Phase 6)[45].

Es gibt mit Ausnahme einiger kleiner, typologisch und technisch unterscheidbarer Malereifragmente aus dem nördlichen Bereich keine Anzeichen für eine mehrphasige dekorative Ausstattung des Komplexes[46]. Die typologische, optische und technische Einheitlichkeit der Stuck- und Wandmalereifriese spricht für ein gleichzeitiges Entstehen der Raumausstattungen[47]. Ein weiteres Argument für die Gleichzeitigkeit ist die erkennbare Rangabstufung die sich gleichermaßen in der Wandmalerei- und Stuckausstattung abzeichnet und die dem Ausdruck der Raumhierarchie diente.

Vergleiche

Die Analyse der Stuck- und Wandmalereien dieses repräsentativen Bauwerks trägt gemeinsam mit Funden aus anderen zivilen und sakralen Kontexten zur Untersuchung der Innenraumdekoration in Palmyra abseits der sepulkralen Kunst bei.

Der Vergleich mit der sepulkralen Wandmalereiausstattung im Grab der drei Brüder ergibt einige übereinstimmende typologische Merkmale[48]. Dort trennt ein gemalter plastisch vorkragender Fries mit Ornamentleisten die Wand- von der Deckendekoration. Erstere beinhaltet unter anderem auch Medaillons mit Büsten in ähnlichem Format wie Malsystem A. Die Datierung der Grabausstattung um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr.[49] liegt im Rahmen der chronologischen Möglichkeiten der Ausstattung des Hofgebäudes. Die tendenzielle Vorliebe für monumentale und polychrome Architektursysteme in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. bis in severische Zeit unterstützt diese chronologische Einordnung[50].

Auch für die Stuckfriese existieren einige lokale Vergleiche, deren typologische Übereinstimmungen überraschend eng sind.

Zungenblattfries, ionisches *Kyma* sowie ein *Anthemion* finden motivische Übereinstimmungen in einem Stuckfries aus dem "Peristylgebäude" der italienisch-syrischen Grabungen der Universität von Mailand[51], dessen Erscheinungsbild den Stuckfriesen der Kategorie B ähnelt.

Die Stuckfriese aus den polnischen Grabungen im Nordostquartier entsprechen in vielen Punkten. Hier sind nicht nur Parallelen für die verwendeten Ornamenttypen und Modelabdrücke, sondern auch hohe Übereinstimmungen in der Ornamentsyntax zu beobachten. Das Material enthält außerdem vergleichbare Stuckfriese der Kategorie C mit frei geformten Friesteilen[52], die wiederum eine idente Wiederholung der Ornamentsyntax in dem Stuckfries aus dem sog. "Achilleshaus beim Baaltempel" besitzen[53].

---

[45] Ertel – Ployer 2013. Die Umbauten betrafen Fußbodenerhöhungen sowie Veränderungen von Türöffnungen, bei denen wegen der generell anzunehmenden hohen Anbringung der Friese die erhaltenen Teile der Wanddekorationen von den Maßnahmen wohl nicht zwingend betroffen wären. Vgl. z. B. Beibehaltung von Oberzonendekoration in der Wohneinheit 4 von Hanghaus 2 in Ephesos: Zimmermann 2005, 113 f.; Falzone – Tober 2010, 635 Taf. 61, 1. Allerdings wird im Zuge von Umbauten mit stark verändertem Raumgefüge auch die Wand- und Deckengestaltung mit neuen Ausstattungen der geänderten Nutzung angepasst: Vgl. Ephesos/Hanghaus 2: Wohneinheit 4: Zimmermann 2005, bes. 120 f.; Wohneinheiten 1–2: Zimmermann 2010, bes. 117–119. 464 f.

[46] Es fehlen Abdrücke von Pickspuren, mehrschichtige Putzaufbauten mit dazwischen liegender Malschicht sowie Malereifragmente aus älteren Planierungen und Straten.

[47] Die Materialanalysen an Stuck- und Wandmalereifragmenten wurden nach den archäologischen Fragestellungen zur Überprüfung des optischen Eindruckes durchgeführt und bestätigen die Beobachtungen: schriftliche Mitteilung von A. Winkels am 11. 9. 2010.

[48] Colledge 1967, Abb. 115–116; Kraeling 1961/62; Ingholt 1932; Eristov *et al.* 2006/2007.

[49] Colledge 1967, 124.

[50] Mielsch 2001, 107–111; Ling 1991, 176–179; Barbet 2005, bes. 178–180. 277 f. Besonders beliebt in den nordwestlichen Provinzen: Baldassare *et al*. 2006, 323–335.

[51] Die Ornamentsyntax ist unterschiedlich: Palmieri 2010, 178. 182. bes. 181 Abb. 7.

[52] Beinahe idente Ornamentsyntax wie bei Stuckfries 3 mit der abweichenden Verwendung eines ionischen Kymas statt Flechtband und kleinem Zahnschnitt: Palmieri 2010, 182 mit Abb. 8. Ähnlicher Rankenfries mit Blüten: Gawlikowski 1991a, 89 Abb. 2.

[53] Vgl. Fellmann 1980, Taf. 4, 4.

Die Ornamentleisten der Friese aus dem Baalshamin-Tempel sind so ähnlich, dass hier vielleicht sogar gleiche Vorlagen für die Model der Ornamentleisten in Betracht gezogen werden müssen[54]. Hohe typologische Übereinstimmungen bestehen auch für frei geformte Friesteile, wie den Rankenfries[55] und die Blattkonsolen[56] von Stuckfries 3 oder einzelne Appliken[57], sowie für die einfachen Kranzgesimse[58].

Die Stuckfriese und -dekorationen aus der Grabung nahe der Efqa-Quelle beim ehemaligen Hotel Méridien bestehen auch aus ähnlichen Ornamentleisten sind aber überwiegend der Kategorie C zuzuweisen, da sie immer frei geformte Friesteile besitzen, stark mit zusätzlichem appliziertem Schmuck angereichert sind, der vom üblichen Spektrum abweicht[59], sowie sehr qualitätvoll ausgeführt sind, sodass diese Stuckfriese wohl die bisher in Palmyra bekannte höchste Kategorie verkörpern[60]. Motivische und technische Parallelen bestehen bezüglich der Statuenfragmente[61] sowie einzelner Köpfchen[62] und verschiedener mit Nägeln befestigter Appliken[63].

Die Friese aus dem Baalshamin-Tempel, dem “Peristylgebäude”, dem Nordostquartier sowie dem Bau bei der Efqa-Quelle werden überwiegend stilistisch und ohne absolut datierende Anhaltspunkte ins 2. Jahrhundert n. Chr. bis in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. datiert[64] was mit der vorläufigen Datierung des Baubefundes der kaiserzeitlichen Anlage im Bereich der “hellenistischen“ Stadt übereinstimmt.

Beispiele von Stuckfriesen in Zeugma belegen die Verbreitung ähnlicher Modeltypen und Ornamentabfolgen im kaiserzeitlichen Osten bis an den Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr.[65].

Eine Vorliebe für architektonische Formen und vorkragende Friese bestimmt die gemalte und stuckierte Dekoration des Hofhauses. Die engsten typologischen und technischen Parallelen finden sich sowohl für die Stuck- als auch für die Wandmalereiausstattung in Palmyra selbst, wo anscheinend bedingt durch eine lokale Werkstatttradition ähnliche Stuckfriese in verschiedenen Stadtteilen und Gebäuden mit unterschiedlicher Nutzung (kultisch-privat) sowie gemalte Wanddekorationen in sepulkralem und zivilem Kontext entstanden[66]. Die Stuckfriese unterscheiden sich deutlich von Beispielen aus anderen römischen, syrischen Städten wie Dura Europos[67]. Die herausragende Stellung der Funde vom Gebäude nahe der Efqa-Quelle innerhalb der bekannten Stuckausstattungen von Palmyra resultiert wohl aus der Arbeit unterschiedlicher Werkstätten[68].

Die dekorative Ausstattung im Hofgebäude im Areal der “hellenistischen“ Stadt ist aufgrund der aufwändigen Ausführung sehr hoch einzustufen und zeigt, dass in diesem Gebäude in Palmyra das Bedürfnis bestand, mit Hilfe verschiedener typologisch und technisch mehr oder weniger aufwändiger Friese eine Raumhierarchie auszudrücken. Vor allem im Bereich von kaiserzeitlichen Wohnbauten – sowohl in kaiserli-

---

54 Z. B. für den Lotus-Palmettenfries von Stuckfries 1: vgl. Fellmann 1975, 73 Abb. 2, 5 c; Taf. 4, 3.

55 Vgl. Fellmann 1975, 73 Abb. 2, 3 d.

56 Vgl. Fellmann 1975, 73 Abb. 2, 2; 79 Abb. 3, 2–3.

57 Z. B. scheibenförmige Applik: Vgl. Fellmann 1975, 79 Abb. 3, 7.

58 Vgl. Fellmann 1975, Taf. 1, 4. Stücke aus diversen älteren Grabungen bieten Vergleiche für Masken sowie zwei verschiedene Konsolenformen mit Köpfchen: vgl. Parlasca 1985, Taf. 64–65.

59 Z. B. sehr aufwändige Konsolen, *Skyphoi* und Schalen, Gesichter und Masken: Allag *et al.* 2010, 205–214.

60 Ebd., 222.

61 Ebd., 217–221.

62 Ebd., 209–214; Parlasca 1985, 203 f.; Beitrag von N. Blanc in diesem Band.

63 Allag *et al.* 2009, 18 Abb. 13–14.

64 Zur Datierung der Stuckfriese: Fellmann 1975, 94–97; Palmieri 2010, 182 f. Frühestens Ende 2. Jahrhundert n. Chr.: Gawlikowski 1991a, 86. Die Ausstattung vom Areal des Meridién-Hotels werden stilistisch zwischen Ende des 2. Jahrhunderts und beginnendem 3. Jahrhundert n. Chr. datiert: Allag *et al.* 2010, 222.

65 Barbet 2005, 100–105.

66 Überlegungen zu stuckbearbeitenden Werkstätten in Palmyra: Allag *et al.* 2010, 222; N. Blanc unterscheidet griechisch-römische sowie parthische Einflüsse und einen Lokalstil: Beitrag Blanc in diesem Band; Hinweis auf ein mögliches epigraphisches Zeugnis zur Stuckfabrikation in Palmyra: Parlasca 1985, 205 mit Anm. 43. Von den Wandmalereien ist bis *dato* zu wenig bekannt um hier Aussagen zu Lokal- oder Werkstattstil zu ermöglichen.

67 Shoe 1947, Taf. 13. Weitere Belege für applizierte Köpfchen in Nordafrika, Italien, Kleinasien, der Levante und Syrien selbst: Parlasca 1985, 204 f. Zur Genese der ausgeprägten lokalen Vorliebe für applizierte Köpfchen auf Stuckarchitekturen: siehe den Beitrag von N. Blanc in diesem Band.

68 Es wird hypothetisch die Ausführung durch eine Werkstatt außerhalb Palmyras angenommen: Allag *et al.* 2010, 222.

chen Palästen als auch in privaten Wohnungen unterschiedlichster Größe – wird durch die bewusste Variation der Wand- bzw. Raumdekoration dem Repräsentationsbedürfnis der Hausherren entsprochen[69].

Genaue Hinweise auf die Nutzung des Gebäudes gehen aus der dekorativen Ausstattung nicht hervor, doch die Vielfalt und Qualität der Stucke und Wandmalereien zeichnen das Bauwerk als repräsentative Anlage mit luxuriöser, hierarchisch abgestimmter Ausstattung aus[70].

Bibliographie

Al-As'sad – Schmidt-Colinet 2002
K. Al-As'sad – A.Schmidt-Colinet, Archaeological News from Hellenistic Palmyra, Parthica 4, 2002, 157–166.

Al-As'sad – Schmidt-Colinet 2013
K. Al-As'sad – A. Schmidt-Colinet (Hrsg.), Palmyras Reichtum durch weltweiten Handel. Archäologische Untersuchungen im Bereich der hellenistischen Stadt I, Architektur und ihre Ausstattung (Wien 2013).

Allag *et al.* 2009 C. Allag – N. Blanc – H. Eristov, Les stucs trouvés près de la source Efqa à Palmyre, Document d'archeologie syrienne XVI (Damaskus 2009).

Allag *et al.* 2010 C. Allag – N. Blanc – K. Parlasca, Palmyre. Stucs trouvés près de la source Efqa (Site de l' Hôtel Méridien), Syria 87, 2010, 191–227.

Baldassare *et al.* 2006 I. Baldassare – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori (ed.), Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antica (Milano 2006).

Barbet 2005 A. Barbet (ed.), Zeugma II. Peintures murales romaines, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).

Colledge 1976 M. A. R. Collegde, The Art of Palmyra (London 1976).

Dickmann 1999 J. A. Dickmann, Domus frequentata. Anspruchvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, Studien zur antiken Stadt 4 (München 1999).

Eristov *et al.* 2006/2007 H. Eristov – C. Vibert-Guigue – N. Sarkis, L'art de la peinture murale dans l'Antiquité. Un tombeau peint à Palmyre, AAS 49–50, 2006–2007, 149–159.

Ertel – Ployer 2013 C. Ertel – R. Ployer, Ein späthellenistisch-römisches Hofhaus. Baubefund, Architektur, Chronologie, in: Al-As'sad – Schmidt-Colinet 2013, 118–169.

Falzone 2007 S. Falzone, Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi (Roma 2007).

Falzone – Tober 2010 S. Falzone – B. Tober, Vivere con pitture ad Efeso ed Ostia, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21.9.2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 633–644.

Fellmann 1975 R. Fellmann, Die Stuckaturen, in: R. Fellmann – Chr. Dunand, Le sanctuaire de Baalshamin à Palmyre VI. Kleinfunde. Objets divers, Biblioteca Helvetica Romana 10 (Neuchatel 1975) 65–97.

Gawlikowski 1991a M. Gawlikowski, Palmyra, in: PAM II. Reports 1989–1990 (Warschau 1991) 85–90.

Ingholt 1932 H. Ingholt, Quelques fresques récemment découvertes à Palmyre, ActaArch 3, 1932, 1–20.

Kraeling 1961/62 C. H. Kraeling, Color Photographs oft he Paintings of the Tomb of the Three Brothers at Palmyra, AAS 11/12, 1961/62, 13–18.

Ling 1991 R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Meyboom – Moormann 2010 P. G. P. Meyboom – E. M. Moormann, The interplay of wall painting and marble revetment in Nero´s Domus Aurea. Some remarks on taste and ideology, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AIONArch Quad 18 (Napoli 2010) 77–81.

Mielsch 2001 H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Palmieri 2010 L. Palmieri, Étude préliminaire sur les stucs trouvées dans le „Bâtiment à Péristyle" de Palmyre, 'Lanx', Rivista della Scuola di Specializzazione in Archeologia 6, 2010, 175–186.

Parlasca 1985 K. Parlasca, Figürliche Stuckdekorationen aus Palmyra. Ältere Funde, DaM 2, 1985, 201–206.

Schmidt-Colinet 2003a A. Schmidt-Colinet, Zur Urbanistik von Palmyra. Alte und neue Fragen, Stadt und Landschaft in der Antike, Anodos Suppl. 3 (Trnava 2003) 7–34.

Schmidt-Colinet 2003b A. Schmidt-Colinet, Jahresbericht 2002 – Palmyra, AA 2003/2, 257 f.

[69] Exemplarisch: *Domus Aurea*: Meyboom – Moormann 2010; Pompeji: Dickmann 1999; Ostia: Falzone 2007; Ephesos: Zimmermann – Ladstätter 2010, bes. 124 f.; Carnuntum: Beitrag C. Behling in diesem Band. Möglicherweise auch in Palmyra in einem Haus im Nordostquartier, wo sich verschieden aufwändig gestaltete Friese fanden: s. o. Anm. 53.

[70] Typologisch wurde die Architektur der hofartigen Anlage in Zusammenhang mit Karawanenbauten, Hofheiligtümern sowie vornehmer Wohnarchitektur gebracht: Schmidt-Colinet 2005b, 90; Schmidt-Colinet 2009a. 7; Schmidt-Colinet 2009b, 42; Schmidt-Colinet *et al.* 2008, 464; Schmidt-Colinet 2008; Schmidt-Colinet 2005d; Schmidt-Colinet 2005, 230.

Schmidt-Colinet 2005a — A. Schmidt-Colinet, Stuck und Wandmalerei aus dem Areal der ‚hellenistischen Stadt' von Palmyra, in: P. Bielinski – F. M. Stepniowski (éds.), Aux pays d'Allat. Mélanges M. Gawlikowski (Warschau 2005) 225-241.

Schmidt-Colinet 2005b — A. Schmidt-Colinet, Zur Urbanistik von Palmyra, in: 25 Jahre archäologische Forschung in Syrien 1980-2005 (Damaskus 2005), 89-91.

Schmidt-Colinet 2005c — A. Schmidt-Colinet, Recent Archaeological Research on Hellenistic Palmyra, in: Proceedings of the International Conference on Zenobia and Palmyra, Homs 2002 (Homs 2005) 97-108.

Schmidt-Colinet 2005d — A. Schmidt-Colinet, Kurzbericht über die Arbeiten in Palmyra 2005, Forum Archaeologiae 37/XII/2005 (http://farch.net).

Schmidt-Colinet 2007 — A. Schmidt-Colinet, Jahresbericht 2002 – Palmyra, AA 2007/2, 325.

Schmidt-Colinet 2008 — A. Schmidt-Colinet, Kurzbericht über die Arbeiten in Palmyra 2008, Forum Archaeologiae 49/XII/2008 (http://farch.net).

Schmidt-Colinet 2009a — A. Schmidt-Colinet, Ein zweites Palmyra, Welt und Umwelt der Bibel 2009/1, 7.

Schmidt-Colinet 2009b — A. Schmidt-Colinet, Life before the Romans. Recent Research in Hellenistic Palmyra, Minerva 2009/July–August, 41 f.

Schmidt-Colinet *et al.* 2008 — A. Schmidt-Colinet – Kh. Al-As'ad – W. Al-As'ad, Zur Urbanistik des hellenistischen Palmyra. Zweiter Vorbericht, Zeitschrift für Orient-Archäologie 1, 2008, 452–478.

Shoe 1947 — L. T. Shoe, Architectural mouldings of Dura-Europos, Berytus IX, 1947, 1-40.

Thür 2011 — H. Thür, Eine geschnitzte Holzbalkendecke aus dem Festsaal des C. Flavius Furius Aptus im Hanghaus 2 in Ephesos, in: P. Scherrer (Hrsg.), Lignum. Holz in der Antike, Akten des öffentlichen interdisziplinären Symposiums im Rahmen des überfakultären Doktoratsprogramms „Antike Kulturen des Mittelmeerraums" der Karl-Franzens-Universität Graz in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Alte Geschichte der Universität Regensburg und dem Institut für Holzforschung der Universität für Bodenkultur Wien 5–7. November 2009 Graz, Keryx 1 (Graz 2011) 197-206.

Tober 2013 — B. Tober, Stuck und Wandmalerei, in: Al-As'sad – Schmidt-Colinet 2013, 170–252.

Westgate 2000 — R. Westgate, Space and Decoration in Hellenistic Houses, BSA 95, 2000, 391-426.

Zimmermann 2005 — N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 4, in: H. Thür (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4, Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105-131.

Zimmermann 2010 — N. Zimmermann, Wandmalerei, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Hanghaus 2. Die Wohneinheit 1 und 2, Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/ 8 (Wien 2010) 105–121, 449-471.

Zimmermann – Ladstätter 2010 — N. Zimmermann – S. Ladstätter, Römische Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Rekonstruktion von Wandmalereisystem B/Kategorie B (Fotos und Graphik: B. Tober)
Abb. 2: Rekonstruktion von Wandmalereisystem A/Kategorie C (Fotos: B. Tober, A. Schmidt-Colinet; Graphik: B. Tober)
Abb. 3: Vorläufige Rekonstruktion von Stuckfries 3 mit Kapitellen und Girlandenfries/Kategorie C (Fotos: B. Tober, A. Schmidt-Colinet; Fotomontage: B. Tober)
Abb. 4: Rekonstruktion von Stuckfries 7/Kategorie B (Fotos: B. Tober, A. Schmidt-Colinet; Zeichnung: Palmyra-Archiv R. Ployer; Graphik: B. Tober)

Barbara Tober
Universität Salzburg
Fachbereich Altertumswissenschaften
Residenzplatz 1, Stiege II
A – 5010 Salzburg
barbara.tober@sbg.ac.at

Pamela Bonnekoh

The Figurative Wall Paintings in Thessaloniki from the End of the 4th to the 7th Century AD

(Taf. CXCVIII–CIC, Abb. 1–4)

Abstract

Im Mittelpunkt dieser Studie stehen die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. Jhs. bis zum 7. Jh. n. Chr. Der Großteil dieser Malereien wurde erstmals ausführlich monographisch behandelt. Im Rahmen der Untersuchung konnten neue Erkenntnisse zur – teilweise exzeptionellen – Ikonographie der Malereien gewonnen werden. Darüber hinaus war es möglich, die Malereien durch Malerei- und teilweise auch durch Mosaik-Denkmäler der gleichen Kunstlandschaft nicht nur zeitlich näher zu bestimmen, sondern auch unter Heranziehung überregionaler Vergleichsdenkmäler in die allgemeine Stilentwicklung der jeweiligen Entstehungszeit einzuordnen. Die vorliegenden Ergebnisse werfen somit nicht nur ein neues Licht auf die lokale Kunst dieser bedeutenden Metropole, sondern geben auch in gewissem Maße Aufschluss über verlorene Bildthemen von Malereidenkmälern anderer Regionen und wohl auch von denen der Hauptstadt Konstantinopel.

This paper proposes a new approach to late antique wall paintings from Thessaloniki[1]. The argument is based on the decoration of two double tombs, the one from Dimosthenous-Street 7 and the so-called Susanna-tomb, and on the monumental paintings from the Agora and from the south wall of the church of Saint Demetrius. The analysis of these monuments leads to a better understanding of the quite exceptional iconography of the paintings. Furthermore, the monuments can be dated more precisely. Accordingly, a more detailed picture emerges of the local art of this important metropolis, which at the same time gives us an idea of the thematic range of the lost paintings produced in the city of Constantinople and other regions.

In 1993 a double barrel-vaulted tomb was discovered at Dimosthenous Street 7. The tomb was completely decorated with paintings, which are now exhibited in the Byzantine museum of Thessaloniki (Abb. 1)[2]. Tomb 1 shows ten panels on all four walls with figurative representations of biblical stories. The rest of the tomb is painted with motifs typical of funerary art such as birds, peacocks and the christogram. The walls of tomb 2 mainly present paintings of imitated marble, while the ceiling shows a geometric pattern with vegetal motifs. The biblical scenes in tomb 1 refer to both the Old and the New Testament and for some of them a new interpretation seems plausible. As far as the images from the New Testament are concerned we have an undetermined scene (a Miracle of Healing or a blessing scene) together with a representation of the Raising of Lazarus on the north wall and the figure of the Good Shepherd on the west wall. The south wall probably shows the Miracle of the Paralytic and possibly the Multiplication of Loaves and Fish or rather the Miracle at Cana. The other scenes are related to stories of the Old Testament. Job with his wife as well as Moses striking water from the rock is depicted on the north wall. Daniel in the lions' den and a combination of two Moses scenes (Moses receiving the Tablets of Law and removing his sandals) can be seen on the south wall. Another painting on the east wall shows Adam and Eve.

---

[1] This article presents a very short summary of some results of my Ph.D. thesis (completed in 2010), which was supervised by Prof. Dr. D. Korol (Münster) and Privatdozentin Dr. U. Koenen (Zürich). For further information to all these monuments, see Bonnekoh 2011 and Bonnekoh 2013. I would like to thank S. Faust for his critical examination of the English text.

[2] Markē 2006, 145–154. 158 f. 223 cat.-no. 52 f. fig. 8. 83–92. 99–100. 125–127 pl. 7–11. 19–20. 62. 63a. 71b.

Three scenes of the Old Testament will be examined more thoroughly here because of their exceptional iconography. The figures of a sitting man and a standing woman shown in one of the panels of the north wall should certainly not be interpreted – as the excavator had proposed – as a representation of the deceased and his wife, but rather as an image of the suffering Job and his wife Sitis. The subject seems to have been introduced in early Christian art shortly before the middle of the 4th century. But the image in Thessaloniki has some peculiar features: Among other things, Job wears a beard and gesticulates as if to speak, a motif that later appears in the Byzantine book illumination. The same iconographic relationship seems to apply to the shape of the dunk heap rendered as a big yellowish structure. The scene of the tomb painting should not be understood as a mere 'provincial' reproduction of the subject, as its unique iconography might suggest. It must rather be interpreted as a rare testimonial of an image inventory, which is lost today, but once was presumably much richer.

The only parallel of the combined scene showing Moses removing his sandals and receiving the law is preserved in the catacomb of the Via Latina (middle of the 4th century) in Rome. The reason for the rarity of this double motif leads to the assumption that it was specially commissioned by the owners of the tombs. On both monuments Moses is depicted removing his sandals and looking up to God, whose figure is destroyed in the Via Latina painting, however. In Thessaloniki the image of Moses removing his sandals is consistent with the general iconography. In contrast, the elements related to the scene of Moses receiving the Tablets of Law display some unusual features: On the one hand, *two* panels are passed to Moses; on the other hand, God presents the Tablets of Law to Moses with *both* hands. As far as I know, to both details there is no close parallel in late antique/early Byzantine art. The long garment that hangs from the hands of God might be a local peculiarity, since a similar garment is attached to the hand of God in the scene of the Sacrifice of Abraham in the tomb from the Theological Faculty of Thessaloniki[3]. Further conspicuous features are the deep red hands of God and the same body color of Moses. These features presumably allude to Exodus 19:18 or 34:28.

The figures of Adam and Eve refer to the Fall of Man, with Eve accusing the serpent (Genesis 3:13). Remarkably, Adam covers his genitals with an apron made of two leaves, as it is known from images of the 3rd century rather than the 4th century. Eve conceals her pubic only with her left hand. Moreover, she is dressed in a transparent green skirt. In another tomb fresco in Thessaloniki Eve also wears a skirt of leaves, but it is not transparent[4]. There is no evidence for such a garment, which only covers the lower part of the body, in late antique Christian art outside the city of Thessaloniki.

The dating of the tomb is based on the analysis of the iconography and some stylistic considerations. In comparison with other tomb paintings in Thessaloniki, on the Balkans and in Rome it seems reasonable to assume that it was decorated in the second half or rather in the last three decades of the 4th century.

The second monument discussed in this paper is the double barrel-vaulted tomb of Susanna, which was discovered in 1968[5]. Today, the paintings are exhibited in the Byzantine museum of the city as well. The lunette of the west wall shows Susanna flanked by the two elders (Abb. 2). Susanna is depicted in the *Orans*-type. She is dressed – as usual – in a rich drapery (here a *dalmatica* with fringes). Contrary to other images she neither wears a veil nor has she drawn a *palla* over the head. The two elders are beardless and stand in front of trees, which indicate that they have revealed themselves already. As the composition of the scene is unparalleled in the hitherto known western monuments, it adds a new version to the iconography of the subject. In the East it seems to be exceptional, at any rate. Furthermore, the upper zone of the east wall and the ceiling of the tomb are decorated with a landscape with trees, while the lower zone as well as the walls of the second tomb show high quality marble incrustations.

The common dating to the end of 4th or perhaps to the beginning of the 5th century is confirmed by the comparison with local paintings as well as selected paintings on the Balkans, in the catacombs of Rome and in Constantinople.

---

[3] Markē 2006, 134 f. fig. 70 pl. 4a. The tomb is dated to the middle of the 4th century.

[4] Markē 2006, 145 fig. 80. The representation was found in the tomb of Apolloniados Street 18 (dated to the middle of the 4th century).

[5] Markē 2006, 185–187. 195. 224 cat.-no. 60–61 fig. 20. 22. 141–142 pl. 24a. 67a.

The biblical themes represented in the two burial complexes discussed above indicate artistic influences from the Western and/or Eastern Roman Empire. Nevertheless, the scenes also constitute a 'provincial' type in its own right, if we take into account the images of tomb 1 from the Dimosthenous-Street, for example, the iconography of which is unique in the late antique/early Byzantine period. In addition, the high quality of all the tomb paintings should be emphasized. Their extraordinary art-historical importance becomes even more conspicuous in comparison with other famous monuments such as the Via Latina catacomb in Rome. We should thus be aware, that not only the major centers, but also other regions and places of the late Roman Empire have produced important independent visual creations in the 4th century.

The only remains of figurative paintings from the end of late antiquity are the monumental frescoes from the Agora and from the church of Saint Demetrius in the city centre of Thessaloniki. The study of these monuments has yielded numerous new insights. One of these paintings was discovered in the 1960ies on the east wall of a room situated in the southeast area of the Agora complex that belonged to the *cryptoporticus*[6]. In my doctoral thesis I attempt the first detailed discussion of the iconography, proposing new interpretations of the panels: The upper register is occupied by Christ sitting on a throne. He is dressed in purple robes and probably holds a Codex in his left hand, while he might have performed a gesture of speech with his right hand. Apparently he is flanked by two apostles wearing tunic and *pallium*. Only the right figure, which holds the cross decorated with precious stones in its hand, can be identified almost certainly: It must be Peter. The second apostle must remain unnamed, because it is badly damaged. In any case, the two apostles fulfil the function of throne guardians.

The lower register shows two men dressed in the civic costume flanking a cross. The scene is set into an architectural structure with suspended curtains (Abb. 3).

For iconographic reasons the two figures can certainly not be identified with the saints Kosmas and Damian, the physicians, as earlier scholars have claimed. The civic costume rather points to some other saints or even state dignitaries, who could possibly be identical with the donators. For lack of attributes and inscriptions the persons must remain unnamed, however. Although there are no close parallels, symmetrically composed scenes showing the enthroned Christ accompanied by two apostles or angels or other persons seem to come up in the 4th century. In other cases these groups of persons participate in the adoration of the cross. The image in Thessaloniki was thus constructed by means of certain codes or formulae which were easily recognized and could be adjusted to specific needs. The objects in question, where these codes occur, are small-scale works of art, but they might reflect monumental representations from the Eastern Roman Empire. The importance of the painting found in the Agora area can therefore be compared to the paintings of the monasteries of Bawit and Saqqara, which give us an idea of the lost eastern monumental church painting. Unfortunately, the original function of the room in Thessaloniki cannot be determined with certainty. It has been interpreted as *agiasma*.

In earlier scholarship the Agora painting has generally been dated to the 6th or 7th century. A detailed stylistic analysis has shown, however, that it should rather be compared to paintings and mosaics from the last third of the 5th century and from the 6th century. But it is impossible to be more precise, as the chronology of the relevant monuments is still unsure. Nevertheless, a dating to the 6th century is supported by the 'Bildprogramm' in its entirety and by considerations regarding architectural transformations in the surroundings of the *cryptoporticus*.

The study of the paintings preserved on the south wall of the church of Saint Demetrius (erected in the first half of the 6th century) has turned out to be particularly fruitful. Detailed analysis of the iconographic and iconological details of the *adventus* scene has especially shown that it is not possible to identify the central horseman with an emperor, as many scholars have assumed (Abb. 4)[7]. The man wears the civic costume consisting of a purple *chlamys* with golden *tablion*, a white tunic with pearls attached to it, and purple trousers as well as shoes, which themselves are decorated with gold and pearls. An imperial figure would be characterized by further attributes such as precious stone jewelry. Besides, the horseman in Thessaloniki is characterized by a diadem in the shape of a simple band, for which there is no evidence in imperial images

[6] Cf. Xyngopoulos 1979.
[7] See most recently with secondary literature Belenēs 2004; Mentzos 2004.

after the Constantine period, unless it is bound around a helmet. Our band is therefore considerably different from the imperial diadems which are decorated with pearls and precious stones. Eventually, the figure in question can not represent an emperor because of the blue halo of the horseman clearly differing from the typical gold-coloured imperial halo.

On account of his costume and *insignia* the person represented here must have played a prominent role in the late antique/early Byzantine hierarchy of the empire, at any rate. In comparison with written sources and other images from late antiquity and the early to middle Byzantine period, it seems plausible to identify the figure with a prefect. However, the iconography of our horseman can also be associated with some biblical rulers who occasionally are represented in the guise of high officials or foreign kings. The parallels are particularly conspicuous in the case of the Pharaoh on fol. 8^{r} in the Syrian Bible in Paris (from the 6th/7th century).

In conclusion, the scene probably depicts a prefect or a foreign king in the company of soldiers, dignitaries and *praecursores* performing an *adventus* in a burning city. According to the fragmentary inscription a second extant painting shows the church of Saint Demetrius of Thessaloniki. Its gallery is occupied by praying women and children, who are threatened by armed intruders. Unfortunately, our historical sources don’t give us any information on an *adventus* of a king or prefect in Thessaloniki. The reports of Saint Demetrius’ miracles at least, refer both to the appearance of an eparch in the city (10th report of the 1st miracle collection) and to the *adventus* of a foreign king, that is the ‚Slavic leader‘ Chatzon (1st report of the 2nd miracle collection)[8]. Although neither story can be assigned to our scene with absolute certainty[9], there seems to be a greater affinity to the episode of the prefect. His *adventus* took place in 608/609 at a time of civil war[10], which presumably also threatened the city of Thessaloniki. Only the intervention of Demetrius prevented the town from getting involved. Our painting might allude to this event by the representation of a flying angel. A miracle with a prefect on the south wall of the church is conceivable, because after the 1st report of the 1st miracle collection a Miracle of the Healing of the prefect Marianos is depicted on the outside wall of the church[11].

A third painting from the south wall of the church shows the saint in the *Orans*-type accompanied by two flying angels. The three panels seem to be part of a once larger cycle. As the *adventus* scene and the image of the church are obviously executed with greater workmanship than the scene showing Demetrius as *orans* and the entire upper zone (showing birds, fruit baskets and crosses), we have to assume that different painters or even (foreign?) workshops were involved. For iconographic and stylistic reasons the paintings should be dated to the period of the so-called ‚Hellenisms’ (between 527 and 641).

Even if the interpretation of the individual scenes partly remains obscure, they seem to trace back to the reports from the miracle collection of Demetrius. As the two passages mentioned above can be dated to the years 608/609 and 614[12], they could very well be the subjects of our wall paintings. These were probably completed during the renovations of the damages caused by an earthquake and the ensuing fire around 620/30 AD. If we take into account the epigraphic evidence[13], as well, a date between 620 and 650 is plausible. Most likely, we are dealing with the earliest preserved example of a cyclic monumental representation of a saint in the context of a church.

[8] Lemerle 1979, 109–116 § 81–93; 174. 179 § 194.
[9] We have to take into account that written sources might change in the course of time.
[10] Lemerle 1981, 41. 43.
[11] Lemerle 1979, 67 § 24.
[12] Lemerle 1981, 41. 43. 92. 99–101.
[13] Djuric – Tsitouridou 1986, 43 f. Cat. no. 41.

Bibliographie

Belenēs 2004 — G. Belenēs, Έφιππος άγιος ιστορική τοιχογραφία του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, in: E. Kuntura-Galake (Hrsg.), Οι ήρωες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι νέοι Άγιοι, 8ος–16ος αιώνας. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών Διεθνή Συμπόσια (Athen 2004) 375–392.

Bonnekoh 2011 — P. Bonnekoh, Nouvelles propositions pour l'iconographie de deux tombes de Thessalonique (IVe–Ve s.) et remarques complémentaires sur certaines peintures de l'Agora et de Saint-Démétrius (VIe–VIIe s.), AntTard 19, 2011, 267–281.

Bonnekoh 2013 — P. Bonnekoh, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche, NEA POLIS 1 (Oberhausen 2013).

Djuric – Tsitouridou 1986 — V. Djuric – A. Tsitouridou, Namentragende Inschriften auf Fresken und Mosaiken auf der Balkanhalbinsel vom 7. bis zum 13. Jahrhundert, Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa Beiheft 4 (Stuttgart 1986).

Lemerle 1979 — P. Lemerle, Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius I. Le texte (Paris 1979).

Lemerle 1981 — P. Lemerle, Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius II. Commentaire (Paris 1981).

Markē 2006 — E. Markē, Ή νεκρόπολη τῆς Θεσσαλονίκης στους ὑστερορωμαϊκοὺς καί παλαιοχριστιανικοὺς χρόνους (μέσα του 3ου εώς μέσα του 8ου αι. μ. Χ. (Thessaloniki 2006).

Mentzos 2004 — A. Mentzos, Η ιστορική τοιχογραφία του ναού αγίου Δημητρίου, Makedonika 34, 2003-2004, 209–227.

Xyngopoulos 1979 — A. Xyngopoulos Ἡ παλαιοχριστιανικὴ τοιχογραφία τῆς ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης, Byzantina 9, 1979, 409–417.

Abbildungen

Fig. 1: General view of tomb 1 at Dimosthenous Street 7 (after Markē 2006, pl. 7a).
Fig. 2: Susanna-Tomb, west wall (after Θεσσαλονίκη. Ιστορία και Τέχνη [Athens 1986] fig. 18).
Fig. 3: Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum of Culture, Thessaloniki. Agora-painting, lower zone (Photo: P. Bonnekoh).
Fig. 4: Church of Saint Demetrius, *adventus*-scene (after I. X. Τασσιᾶς, Ὁ ἅγιος Δημήτριος, Πολιούχος Θεσσαλονίκης, Thessaloniki, 2004, fig. on p. 36).

Pamela Bonnekoh
Institut für Klassische Archäologie und Christliche Archäologie/Archäologisches Museum
Domplatz 20–22
D – 48143 Münster
pbonnek@uni-muenster.de

Elisabeth Rathmayr – Norbert Zimmermann

Dynamische Konzepte im Hanghaus 2 in Ephesos. Interaktion zwischen Skulptur und Wandmalerei im Kontext

(Taf. CC, Abb. 1–3)

Abstract

Le 'unità abitative' 4 e 7 della casa sul pendio 2 offrono una serie di interazioni tra la scultura e la pittura murale. Durante la loro frequentazione, di quasi 300 anni, una serie di modifiche riguardano sia i rifacimenti delle pitture sia le collocazioni delle sculture, causando valenze differenti di questi complessi. Si notano, secondo il contesto degli ambienti, vari ma complementari connessioni tra scultura e pittura.

Die bereits im Hellenismus zu fassende Mode, Privatquartiere – Wohnhäuser der mittleren und oberen Bevölkerungsschichten sowie Paläste – mit Skulpturen auszustatten, setzte sich in der Kaiserzeit im gesamten römischen Reich fort. Generell lässt sich für Skulpturen mit bekannten Standorten beobachten, dass sie in den jeweiligen Räumen der Häuser bevorzugt an hervorgehobenen Stellen platziert waren. Sie waren oft auf Zugänge und damit auf die eintretenden Personen ausgerichtet[1]. Neben diesen architektonisch geplanten Standorten, bestand zuweilen auch eine Interaktion zwischen Skulpturen und Wandmalereien, die je nach Kontext in unterschiedlicher Intensität angelegt war. Besonders aufschlussreich sind solche aufeinander bezogenen Ausstattungskonzepte, wenn sie über mehrere Bauphasen und in wechselnden Raumkontexten verfolgt werden können, wie dies im Hanghaus 2 in Ephesos öfter der Fall ist. In diesem Wohnblock wurden sieben Peristylhäuser angelegt, die man bei der Ausgrabung als Wohneinheiten bezeichnet hatte[2]. Einige exemplarische Befunde solcher dynamischer Konzepte der Interaktion von Skulptur und Wandmalerei seien im Folgenden vorgestellt.

Die Artemis der Wohneinheit 4

Die Wohneinheit 4 nimmt den östlichen Bereich der mittleren Terrasse des Hanghauses 2 ein. Sie war bis zum mittleren 2. Jh. n. Chr. über einen Peristylhof mit vier Umgängen organisiert[3]. Im offenen Innenhof wurde in Bauphase II im frühen 2. Jh. n. Chr. ein im Boden versenktes langrechteckiges biapsidales Brunnenbecken eingebaut[4]. An seinem Rand wird die leicht unterlebensgroße Statue einer Artemis aus späthellenistischer Zeit rekonstruiert, die eine sekundäre Zurichtung für einen Wasserauslass an ihrer rechten Hand besitzt (Abb. 1)[5]. Artemis als Göttin der Jagd und Natur passte einerseits bestens zur Ausstattung des Was-

[1] Vgl. zum Beispiel Nischen in den späthellenistischen Peristylhäusern auf Delos bei Trümper 1998, 74 f., die von einer „Konzentration von Nischen auf die dem Eingang gegenüber liegende Wand" spricht; zur Platzierung der für Statuen vorgesehenen Nischen im Hanghaus 2, von denen die Mehrzahl ebenfalls in Blickachse mit den Zugängen liegen, siehe Rathmayr 2005, 225 f.; Rathmayr 2010, 240.

[2] Im Hanghaus 2 sind in allen Wohneinheiten vier gut datierte Bauphasen belegt. Bauphase I wird im zweiten Viertel des 1. Jhs. n. Chr. angesetzt, Bauphase II in spättraianisch-frühhadrianischer Zeit, Bauphase III im mittleren 2. Jh. n. Chr. und Bauphase IV um 230 n. Chr.; die Zerstörung des Hanghauses erfolgte durch eine Erdbebenserie im 3. Viertel des 3. Jhs. n. Chr.; zu den Bauphasen siehe Thür 2005; Rathmayr 2010; Thür, Zur Datierung der Bauphasen, in Thür – Rathmayr 2014, Kap. I. 4; zur Zerstörung siehe Ladstätter 2002, 9–40.

[3] Thür 2005, 96–98 Taf. 70–75.

[4] Thür 2005, 97 f.

[5] Rathmayr, 2005, 211–213 Taf. 139.

serbeckens, andererseits stand sie in Wechselwirkung zum Bildprogramm der rotgrundigen Feldermalerei in den Hofumgängen[6]. Auf dieser waren Musen und Philosophen in der Hauptzone und mythologische Bilder des trojanischen Sagenkreises in der Oberzone dargestellt[7]. Die Musen traten ebenso wie Artemis in der freien Natur auf und hatten eine enge Beziehung zu den Quellen[8]. Darüber hinaus könnte es durch ihren Anführer, *Apollon Musagetes*, der zwar nicht erhalten ist, aber im Programm der Wandmalerei angenommen wird[9], als Bruder der Artemis sogar einen direkten Bezug zwischen Malerei und Statue gegeben haben.

In Bauphase III, im mittleren 2. Jh. n. Chr. kam es zu umfangreichen Umbauten der Wohneinheit 4. Als Anlass dieser Bauphase ist der Einbau des großen Apsidensaales in der Wohneinheit 6 anzusehen, der sich im Süden auch in den Bereich der Wohneinheit 4 hinein erstreckte[10]. Im Zuge der Umbauten wurde der Peristylhof in einen Pfeilerhof umgewandelt und die Hofumgänge zu Räumen umfunktioniert[11]. Das ursprünglich im Zentrum des offenen Innenhofes errichtete Bodenwasserbecken wurde jedoch beibehalten. Außer der am westlichen Rand rekonstruierten Statue der Artemis dürfte in der 2. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. die Statuette eines Fischers als zweite Brunnenfigur am Beckenrand aufgestellt worden sein[12]. Statt der Musen-Philosophen-Malerei der Peristylumgänge bildeten nun die Wände des Pfeilerhofes die Projektionsfläche: Sie trugen eine für Ephesos bislang einzigartige Gartenmalerei, die Ausblicke auf eine blühende Naturlandschaft vor blauem Himmel und auf die auf den Pfeilern dargestellten Hermen bot[13]. Diese “illusionistische Garten- bzw. Landschaftsmalerei”[14] konnte gerade im dynamischen Zusammenspiel von Gartenmalerei mit gemalten Figuren und den realen Brunnenfiguren der Artemis und des Fischers den Eindruck eines *locus amoenus* evozieren. Solche idealisierten Naturlandschaften sind aus den Häusern Pompejis aber auch aus den großen Villen – man denke etwa an die Villa Hadriana – gut bekannt. Hier kommen Brunnen, Wasserläufe und statuengeschmückte Naiskoi zwar auch als Imitation in Malerei vor[15], aber auch realiter in den großen Gartenbereichen dieser Häuser[16]. Sie sind als Vorbilder für die Ausstattung des Pfeilerhofes der Wohneinheit 4 anzusehen.

In Bauphase IV um 230 n. Chr., der umfangreiche Erdbebenschäden vorangingen, wurde das Brunnenbecken im Pfeilerhof aufgegeben, am Boden Marmorplatten verlegt und die Wände mit einer marmorimitierenden Malerei geschmückt[17]. Die Statuen der Artemis und des Fischers hatten damit ihre Aufstellungsorte verloren. Während der Fischer wohl beschädigt und als Baumaterial einplaniert wurde[18], wurde für die Artemis in der Nische der Westwand des Raumes 7 ein neuer Standort geschaffen[19]. Bei der Freilegung des Hanghauses 2 wurde sie im Schutt vor der Nische liegend gefunden, ihre Plinthe und Basis standen noch *in situ*. Die Artemis war demnach bis zur Zerstörung des Hauses im 3. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. Chr. hier aufgestellt[20]. Die Nische erhielt eine Streublumenmalerei auf weißem Grund, die Wände von Raum 7 eine Felder-Lisenen-Malerei mit Musen in den Feldern (Abb. 2). Artemis wurde von je einem Musenfeld gerahmt, eine eigens zu ihrer Beleuchtung angelegte Fensternische in der Südwand zeugt von ihrer Wertschätzung[21]. Vermutlich wurde sie hier in den Kreis der neun Musen und wahrscheinlich auch Apollos aufgenom-

[6] Zimmermann 2005, 106–109 Taf. 83–84.
[7] Von den Darstellungen blieben Urania, Sokrates und Achill auf Skyros erhalten; siehe Zimmermann 2005, 106–109.
[8] Der Kleine Pauly (1979) 1478 s. v. Musai (W. Pötscher).
[9] Zimmermann 2005, 109; die neun Musen und Apollon sind im Hanghaus 2 beispielsweise im sog. Musenzimmer 12 der Wohneinheit 3 erhalten geblieben; siehe Zimmermann – Ladstätter 2010, 97–102.
[10] Thür, 2005, 98 f. Taf. 75.
[11] Thür 2005, 98 f. Taf. 75.
[12] Rathmayr 2005, 208. 225 Kat. S 1 Taf. 137.
[13] Zimmermann 2005, 112.
[14] Zimmermann 2005, 112.
[15] Vgl. die Gartenmalereien, ausgehend von der Villa di Livia in Primaporta, bei Salvadori 2002.
[16] Zanker 1995, 166–173; Literatur zur kaiserlichen Villen siehe Neudecker 1988, 31–39. 131; zur Hadriansvilla siehe Raeder 1983.
[17] Zu den Umbauten der Bauphase IV siehe Thür 2005, 100 f.; zur Malerei Zimmermann 2005, 117.
[18] Rathmayr 2005, 207; Thür 2005, 189 Taf. 131.3.
[19] Rathmayr 2005, 223 f.
[20] Rathmayr 2005, 211–213. 223 f. Taf. 7.1.
[21] Thür 2005, 58 Taf. 81.1.

men[22], weshalb nun wieder eine ähnliche Wechselwirkung zwischen der Statue und der Malerei bestand wie in Bauphase II, jedoch ohne das Element des Wasserbeckens und in einen Innenraum versetzt. Damit entfiel eine Konnotation auf Natur und Wasser, vielmehr lässt die Inszenierung ein Konzept erkennen, das die Funktion des Raumes als Ort von Bildung und Kunst unterstreichen sollte. Darüber hinaus hatte die Artemisstatue, die in ihrer letzten Nutzung mehr als 300 Jahre alt war, den Wert einer Antiquität[23] und konnte wie auch die Malerei zu Gesprächen über Kunst und Bildung anregen. Daran änderte sich auch dann nichts als man in Bauphase IV die Maueröffnung auf den Pfeilerhof 21 schloss und sowohl die Statue als auch die Wandmalerei ausschließlich über die Türöffnung natürliches Licht erhielten[24].

Götter und Kaiserkult im Hanghaus 2

In der Wohneinheit 4 hatte Raum 5 ab der Errichtung des Hauses die Funktion eines Vestibüls, das von der Stiegengasse 1 zu betreten war[25]. In Bauphase III im mittleren 2. Jh. n. Chr. wurde der Eingang nach Raum 4 verlegt und Raum 5 für die häusliche Kultausübung umgestaltet. Er behielt diese Funktion bis zur Zerstörung des Hauses im 3. Viertel des 3. Jhs. n. Chr. Im Zuge der Funktionsänderung wurden an der Südwand zwei Totenmahlreliefs übereinander versetzt[26]. Schräg gegenüber an der Nordwand wurde jetzt die Malerei einer großen, sich aufrichtenden Schlange auf weißem Grund angebracht[27]. Eine Wechselwirkung zwischen Malerei und Reliefs ist durch die Schlange gegeben, die als apotropäische Macht wahrgenommen wurde und der wie dem Heros auf den Reliefs eine Schutz bringende Wirkung zugeschrieben wurde[28]. Das Graffito, das sich neben der Schlangenmalerei befindet, und mit „für die Unterweltsgötter" zu übersetzen sein dürfte[29], fügt sich bestens in dieses Ensemble ein, da sowohl der Heros als auch die Schlange mit der Unterwelt in Verbindung gebracht wurden[30].

Als man im 3. Jh. n. Chr. unter den Reliefs die Malerei einer Büste hinzufügte[31], die vermutlich eine(n) Verstorbene(n) darstellte, wurde das Thema des Ahnenkults, das ja auch mit den Reliefs assoziiert werden konnte, neu oder erneut personalisiert[32] (Abb. 3). Die Schlange war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr sichtbar, sie wurde weiß übertüncht[33]. Die tatsächliche Ausübung des Kults wird durch den Fund eines Thymiaterions belegt[34].

Die noch in Bearbeitung stehende Wohneinheit 7 folgte wie die anderen Wohneinheiten im Hanghaus 2 dem Typus eines Peristylhauses[35]. Das gut erhaltene Erdgeschoss hatte einen Peristylhof mit Hallen an der West-, Ost- und Nordseite, an seiner Südseite lagen das Treppenhaus 39 und der große Raum 38. Im Hof stehen

[22] Solche Musenzimmer treten erstmals in Bauphase IV auf und waren sehr beliebt, sie finden sich zugleich auch in den Wohneinheiten 2, 3 und 5, vgl. Zimmermann 2005, 118 mit Anm. 117. Nur hier jedoch wird eine Götterstatue in das Bildprogramm aufgenommen.

[23] Rathmayr 2005, 226 f.

[24] Zum Umbau in Bauphase IV siehe Thür 2005, 357 Taf. 82.

[25] Thür 2005, 98 Taf. 75.

[26] Rathmayr 2005, 223 Taf. 138.2 und 3.

[27] Zimmermann 2005, 114.

[28] Zur kultischen Verehrung von Schlangen im Hanghaus 2 siehe Rathmayr 2006, 125 mit Anm. 84.

[29] Taeuber 2005, 140 GR 63 Taf. 97.

[30] Der Kult der Heroen entspracht jenem der Unterweltgötter; siehe Der Kleine Pauly 2 (1979) s. v. Heroenkult (H. v. Geisau), Schlangen galten als chthonische Mächte; siehe Der Kleine Pauly 5 (1979) s. v. Schlange 16 (W. Richter).

[31] Diese Malerei ist nicht mehr erhalten, sie wird von Vetters 1978, 971 genannt.

[32] Ob die Verstorbenen auf den Reliefs Ahnen der Hausbewohner des 3. Jhs. zeigen, ist nicht zu erweisen, die Malerei mit dem Porträtkopf darf zumindest so gedeutet werden. Ahnenkult ist im Hanghaus 2 auch durch ein Ensemble aus Raum 36e der Wohneinheit 6 belegt, das sich aus einem weiblichen Porträtköpfchen aus Terrakotta, einem kleinen Krug (für Libationen?) und einem Sarapis-Thymiaterion zusammensetzt; siehe Rathmayr 2009, 323 Abb. 13.

[33] Zimmermann 2005, 119 mit Anm. 127.

[34] Dieser ist im Tagebuch vom 3. November 1962 unter den Funden aus Raum 5 verzeichnet; Ladstätter 2005, Abb. 46 (Kartierung der Thymiaterien aus dem Zerstörungsstratum der Wohneinheit 4).

[35] Die in Vorbereitung stehende Publikation der Wohneinheit 7 (FWF-Projekt P 22102-G19, Projektleitung: E. Rathmayr) wird wie jene der anderen Wohneinheiten des Hanghauses 2 Baubefund, Ausstattung und Funde umfassen; vorläufige Informationen und Pläne zu dieser Wohneinheit sind auf der Homepage des Instituts für Kulturgeschichte der Antike an der ÖAW (http://www.oeaw.ac.at/antike) zu finden.

ein großer Marmoraltar und -tisch sowie eine Putealeinfassung noch *in situ*, die hier bereits im 1. Jh. n. Chr. aufgestellt wurden. Sie sind in einem direkten Zusammenhang mit dem Skulpturenensemble des Raumes 38 zu sehen. Dieses setzte sich aus den Büsten des Tiberius und der Livia, der Statuette einer Göttin und einer großen Bronzeschlange zusammen, dürfte jedoch ursprünglich nur die kaiserlichen Büstenporträts umfasst haben[36]. Da Raum 38 vermutlich bereits in seiner primären Ausstattung eine zentrale Nische in der Südmauer besessen hat, ist davon auszugehen, dass die kaiserlichen Porträts bereits in der Regierungszeit des Tiberius oder wenig später zur Ausstattung der WE 7 gehörten und in der Nische aufgestellt waren. Wie die Wand- und Bodenausstattung des Raumes 38 zu dieser Periode aussah, ist nicht bekannt[37], erhalten blieben aber die Wandmalereidarstellungen der Bauphase II (frühes 2. Jh. n. Chr.) in dem zum Raum 38 in Wechselbeziehung stehenden Peristylhof 38b. Hier waren in den Umgängen Götterdarstellungen, darunter eine Victoria und ein Äskulap, das Hauptthema der Malerei[38]. Vermutlich war eine Götterprozession wiedergegeben, die eine feierliche Atmosphäre für die kultischen Handlungen im Zuge der Verehrung des Kaiserhauses erzeugen sollte. Der nur selten archäologisch nachweisbare Kaiserkult in einem Wohnhaus ist in der Wohneinheit 7 primär durch die kaiserlichen Porträtbüsten in Raum 38 und den großen Altar im Peristylhof 38b, der das Relief eines Adlers trägt, evident[39]. Dieser Handlung war auch die Wandmalerei angepasst, wie gerade die Darstellung der bekränzten Victoria zeigt, die von der frühen Kaiserzeit bis in die spätrömische Zeit als kaiserliche *comes* in Erscheinung tritt[40]. Die Victoria der Wohneinheit 7 hält als Zeichen der kaiserlichen Sieghaftigkeit, die den Menschen "Schutz, Wohlfahrt und Glück"[41] gewährleistete, einen Kranz in ihrer rechten und einen Palmzweig in ihrer linken Hand. Ihr nach rechts gerichteter Blick war wohl auf die Büste des Kaisers gerichtet, weshalb sie auf einem Wandfeld des Ostumgangs angebracht gewesen sein dürfte[42]. Während auf dieser Wandmalerei zwei jüngere Malschichten aufgebracht wurden, von denen zumindest die jüngste des 3. Jhs. n. Chr. keine figürlichen Darstellungen zeigte[43], behielt man sowohl die Porträts in der Nische des Raumes 38 als auch den Altar und den Tisch im Hof bis zur Zerstörung des Hauses im späten 3. Jh. n. Chr. bei. Der bis in diese Zeit praktizierte Kaiserkult spiegelt sich nun aber nicht nur im Hof und im Raum 38, sondern auch in einer Wandmalereidarstellung in Raum 38d, der durch eine weite Tür- und zwei große Fensteröffnungen einen Sichtkontakt auf den Altar und den Tisch zuließ. Diese Malerei kann der Bauphase III (mittleres 2. Jh. n. Chr.) zugewiesen werden und befindet sich auf der Südwand. Sie gibt eine Opferszene wieder, die eine lang gewandete Person *Romanu ritu*[44] beim Opfer an einem Rundaltar zeigt, also jene Szene, die sich an bestimmten Tagen (Geburtstag des Kaisers, Neujahr etc.[45]) realiter im angrenzenden Peristylhof abspielte[46]. Ebenso wie in den zuvor beschriebenen Beispielen des Hanghauses 2 gehen auch hier Skulpturen und malerische Ausstattung über mehrere Bauphasen hinweg verschiedene, einander ergänzende Verbindungen in den räumlichen Kontexten ein. Während die Skulpturen und im Fall der Wohneinheit 7 auch der Altar und der Tisch als konstante Elemente gelten können, wird die Dynamik vor allem durch Änderungen der Skulpturen-Standorte und der Wandmalereien erzielt, wobei die in diesem Beitrag vorgestellten Beispiele immer eine aufeinander abgestimmte Wechselwirkung zwischen den Medien Skulptur und Wandmalerei erkennen lassen.

[36] Die Schlange kann nur kaiserzeitlich datiert werden, die Statuette einer Athena ist eine Arbeit des 1. oder 2. Jhs. n. Chr.; die Skulpturen werden bei der Publikation der Wohneinheit 7 von E. Rathmayr vorgelegt werden; vorläufig siehe Aurenhammer 1995, 268 Abb. 11 (Statuette der Göttin); Aurenhammer 1983, 105–125.

[37] Koller in Vorbereitung; Zimmermann in Vorbereitung.

[38] Ladstätter – Zimmermann 2010, 126 Abb. 227–228.

[39] Rathmayr 2006, 124–128.

[40] Der Kleine Pauly (1979) 1263 s. v. Victoria (D. Wachsmuth); Hölscher 1967, bes. 164–177, der 164 darauf hinweist, dass die *Victoria Augusta* von Augustus auf Tiberius vererbt wurde; die späteren Kaiser übernahmen sie "in dynastischer Tradition, dann einfach mit der Übertragung der Kaisergewalt, mit deren rechtlicher Formulierung die *Victoria* des Kaisers eng zusammenhing".

[41] Hölscher 1967, 164.

[42] Dies wird auch durch ihren Fundort, der im nördlichen Bereich dieses Umgangs liegt, unterstützt.

[43] Von der mittleren Schicht ist zuwenig erhalten, um eine diesbezügliche Aussage treffen zu können.

[44] Wahrscheinlich war der/die Opfernde mit Schale in der rechten Hand bei der Libation dargestellt; siehe dazu mit weiterer Literatur ThesCRA I (2004) 247 s. v. Libation (E. Simon); ThesCRA V (2005) 205 s. v. Kultinstrumente (T. Hölscher).

[45] Herz 1978, 1135–1200 bes. 1152–1158 für Livia und Tiberius; Pekáry 1985, 124 f.

[46] Die Wohneinheit 7 ist, wie durch Funde und Befunde belegt werden kann, aber nicht nur auf diese eine Funktion einzuschränken, wie in der Publikation zu dieser Wohneinheit ausführlich besprochen werden wird.

Bibliographie

Aurenhammer 1983 M. Aurenhammer, Römische Porträts aus Ephesos. Neue Funde aus dem Hanghaus 2, ÖJh 54, Beibl., 1983, 105–146.

Aurenhammer 1995 M. Aurenhammer, Sculptures of Gods and Heroes from Ephesos, in: H. Koester (Hrsg.), Ephesos. Metropolis of Asia, Harvard Theological Studies 41 (Valley Forge 1995) 251–274.

Christof 2010 E. Christof, Skulpturen, in: Krinzinger 2010, 656–667.

Dickmann 1999 J. A. Dickmann, Domus frequentata (München 1999).

Herz 1978 P. Herz, Kaiserfeste der Prinzipatszeit, ANRW II 16.2 (1978) 1135–1200.

Hölscher 1967 T. Hölscher, Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr. (Mainz 1967).

Koller 2010 K. Koller, Marmor, in: Krinzinger 2010, 479–486.

Koller in Vorbereitung K. Koller, Marmor, in: E. Rathmayr (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 7 (in Vorbereitung).

Krinzinger 2010 F. Krinzinger, Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8 (Wien 2010).

Ladstätter 2002 S. Ladstätter, Die Chronologie des Hanghauses 2, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie (Wien 2002) 9–40.

Ladstätter 2005 S. Ladstätter, Keramik, in: Thür 2005, 230–358.

Neudecker 1988 R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (Mainz am Rhein 1988).

Pekáry 1985 Th. Pekáry, Das römische Herrscherbild in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der schriftlichen Überlieferung, Das römische Herrscherbild 3, 5 (Berlin 1985).

Plattner 2010 G. A. Plattner, Architekturdekoration, in: Krinzinger 2010, 510–524.

Raeder 1983 J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana, Europäische Hochschulschriften 38 (Frankfurt am Main 1983).

Rathmayr 2005 E. Rathmayr, Skulpturen, in: Thür 2005, 207–229.

Rathmayr 2006 E. Rathmayr, Götter- und Kaiserkult im häuslichen Bereich anhand von Skulpturen aus dem Hanghaus 2 in Ephesos, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Römisch-Historische Mitteilungen 48, 2006, 103–133.

Rathmayr 2009 E. Rathmayr, Das Haus des Ritters C. Flavius Furius Aptus. Beobachtungen zur Einflussnahme von Hausbesitzern an Architektur und Ausstattung in der Wohneinheit 6 des Hanghauses 2 in Ephesos, IstMitt 59, 2009, 307–336.

Rathmayr 2010/1 E. Rathmayr, Rekonstruktion der Bauphasen, in: Krinzinger 2010, 428–447.

Rathmayr 2010/2 E. Rathmayr, Auswertung, in: Krinzinger 2010, 688–696.

Rathmayr 2010/3 E. Rathmayr, Skulpturen, in: Krinzinger 2010, 333–342.

Salvadori 2002 M. Salvadori, Gli horti picti nella pittura parietale romana. La fase di formazione di una iconografia, in: Il giardino e la memoria del mondo, Florenz 2002.

Taeuber 2005 H. Taeuber, Graffiti, in: Thür 2005, 132–143.

Thür 2005 H. Thür, Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005).

Thür – Rathmayr 2014 H. Thür – E. Rathmayr (Hrsg.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 6. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/9 (Wien 2014).

Trümper 1998 M. Trümper, Wohnen in Delos. Eine baugeschichtliche Untersuchung zum Wandel der Wohnkultur in hellenistischer Zeit, Internationale Archäologie 46 (Rahden/Westf. 1998).

Vetters 1978 H. Vetters, Der Schlangengott, in: S. Şahin – E. Schwertheim – J. Wagner (Hrsg.), Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift für Karl Dörner zum 65. Geburtstag, EPRO 66, 2 (Leiden 1978) 676–979.

Wallace-Hadrill 1994 A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (Princeton 1994).

Wiplinger – Rathmayr 2010 G. Wiplinger – E. Rathmayr, Baubeschreibung, in: Krinzinger 2010, 393–425.

Zanker 1995 P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz am Rhein 1995).

Zimmermann 2005 N. Zimmermann, Wandmalerei, in: Thür 2005, 105–131.

Zimmermann 2010a N. Zimmermann, Wandmalerei, in: Krinzinger 2010, 449–471.

Zimmermann in Vorbereitung N. Zimmermann, Wandmalerei, in: E. Rathmayr (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 7 (in Vorbereitung).

Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Rekonstruktion der Artemis als Brunnenfigur im Peristylhof der WE 4 in Phase II (um 120 n. Chr.); E. Wenger/ VISCOM, © IKAnt/ÖAW

Abb. 2: Artemis in der Wandnische von Raum 7 der WE in 4 Phase IV (um 230 n. Chr.), heutige Aufstellung im Efes Müzesi Selçuk; nach Zimmermann – Ladstätter 2010, Abb. 149, Photo N. Gail © ÖAI

Abb. 3: WE 4 Raum 5, S-Wand mit Totenmahlrelief und gemaltem Verstorbenenporträt (?); Zeichnung H. Vetters, Grabungstagebuch © IKAnt/ÖAW

Elisabeth Rathmayr
Institut für Kuturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Bäckerstrasse 13a
1010 Wien
elisabeth.rathmayr@oeaw.ac.at

Norbert Zimmermann
Institut für Kulturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Bäckerstrasse 13a
1010 Wien
norbert.zimmermann@oeaw.ac.at

Veronika Scheibelreiter-Gail – Norbert Zimmermann

Raumdekor. Gemeinsame Konzeption von Wandmalerei und Bodenmosaiken im Hanghaus 2 von Ephesos

(Taf. CCI, Abb. 1–2)

Abstract

Un grande numero di stanze della casa sul pendio 2 conserva un pavimento mosaicato insieme alla sua pittura murale. In genere, i mosaici rimangono in uso per un arco di tempo più esteso, mentre le pitture cambiano più spesso, di solito almeno con ogni fase edilizia. È possibile comunque di osservare una grande varietà nella combinazione concreta di mosaici pavimentali e pitture murali, che possono essere di una stessa fase e quindi rispettarsi concettualmente, o sono di fasi diversi e si rispettano lo stesso, oppure sono di fasi diversi e non mostrano un'attenzione reciprocra, sia nei motivi decorativi o nei colori, sia in un contenuto iconografico figurativo. È interessante analizzare le varie motivazioni per ogni padrone di spendere più o meno attenzione nella scelta concreta nella combinazione concettuale di mosaici e pittura.

Im Hanghaus 2 von Ephesos ist eine große Anzahl von Räumen mit Wandmalerei und (Boden-) Mosaiken ausgestattet[1]. Wie die Analyse der Bau- und Ausstattungsphasen zeigt, sind nur bei einem Teil dieser Räume Mosaiken und Malereien gleichzeitig entstanden, öfters blieben nämlich Mosaikböden über mehrere Phasen hinweg bestehen[2]. Generell findet man von einer engen Abstimmung der beiden Kunstformen in Dekor und Inhalt bis zu einer völligen Unabhängigkeit der Böden und Wände voneinander alle möglichen Zustände belegt.

Zwei Aspekte dieses Befundes sollen hier thematisiert werden: Inwiefern kommt es zu Interaktionen zwischen Wand- und Bodendekoration, wenn beide einer einheitlichen Konzeption entstammen? Wie ist im Gegensatz dazu das Verhältnis, wenn Malerei und Mosaiken nicht auf ein und dieselbe Phase zurückgehen? Dazu sei eine Reihe charakteristischer Fallbeispiele vorgestellt.

Nichtfigürliche Mosaiken

Raum SR 6 (Wohneinheit 1)

Das Triklinium der Wohneinheit 1, das sog. Theaterzimmer, geht in seinem Schnitt auf den Einzug der Nordmauer zurück, die den ursprünglich etwa doppelt so großen Empfangsraum in severischer Zeit auf die heute sichtbaren Maße reduzierte[3]. Trotz dieses tiefen Eingriffs in das architektonische Gefüge wurde der erste, aus dem frühen 1. Jh. n. Chr. stammende Mosaikboden beibehalten, obwohl er seinem ursprünglichen ästhetischen Anspruch wohl nicht mehr gerecht wurde: Durch den Mauereinzug wurden nämlich zwei quadratische Dekorfelder des Schwarzweißtessellats so überbaut, dass nur mehr kleine Flächen des Retikulatmusters sowie Teile der schwarzen Rahmenleisten sichtbar sind; zusätzlich liegen diese schräg zum Mauer-

[1] Zur Neuvorlage der Wandmalerei und Mosaiken des Hanghauses 2 ab 1995 vgl. bisher: Scheibelreiter 2005a; Zimmermann 2005; Scheibelreiter 2010; Zimmermann 2010. – Die Publikation der entsprechenden Gattungen in den Wohneinheiten 3+5, 6 und 7 ist in Vorbereitung. Vgl. vorläufig aber Scheibelreiter 2005b; Scheibelreiter 2008; Scheibelreiter 2009; Zimmermann 2010; Zimmermann – Ladstätter 2010.

[2] Zu den im Hanghaus 2 dokumentierten Bauphasen vgl. Ladstätter 2002; Thür 2005; Rathmayr 2010.

[3] Rathmayr 2010, 95.

verlauf, bieten also kein optisch befriedigendes Bild. Der langgestreckte Teppich mit dem schwarzweißen Schachbrett-Sanduhr-Muster, der den Eindruck des Bodens bestimmt, kontrastiert mit einer breiten weißen Außenzone, die vermutlich die Aufstellung von Klinen vorgab. Der westliche Rahmen des Feldes ist abgeschnitten, auch liegt der Teppich schräg in Bezug auf die Wände. Dennoch zeigen zahlreiche Ausbesserungen, dass man den Boden noch schätzte und deshalb, vielleicht auch um Kosten und Zeit zu sparen, auf eine Neuverlegung verzichtete. Die malerische Ausstattung stammt hingegen aus severischer Zeit; sie ist durch den roten Malgrund, mythologische Bildthemen sowie die Theaterszenen auch mit den Nachbarräumen inhaltlich und im Farbdesign abgestimmt[4]. Den Widerspruch zwischen der durchkonzipierten Malerei und dem ‚recycelten' Boden versuchte man wohl durch die Aufnahme von ungewöhnlichen Rautenmotiven in die Sockelzone der Malerei abzuschwächen.

Raum SR 25 (Wohneinheit 2)

Einen Boden des frühen 1. Jh. n. Chr. weist auch der Raum SR 25 in der Südwestecke der Wohneinheit 2 auf[5]: Während das Mittelfeld, das eine rote Raute innerhalb eines Rechtecks zeigt, aus sehr feinen, eng und sorgfältig gesetzten Tesserae besteht, ist die Außenzone aus sehr groben Steinchen gesetzt, die in parallelen Reihen zum Feldrand bzw. zu den Raumwänden verlegt sind. Als einziges der aus dem Hanghaus 2 bekannten Mosaiken geht dieser Boden deutlich auf ein hellenistisches Kompositionsprinzip zurück; der konzentrische Aufbau wird auch durch die Freude am starken Kontrast zwischen den Würfelgrößen im Innen- und Außenbereich des Bodens unterstrichen. Die hohe Wertschätzung, die man diesem Mosaik über Jahrhunderte entgegenbrachte, zeigt sich darin, dass man dieses lieber mehrfach reparierte als es durch ein neues zu überdecken oder zu entfernen. Die Malerei, eine einfache Felder-Lisenen-Malerei mit Vogelemblemen, stammt hingegen aus der letzten Nutzungsphase im 3. Jh.[6].

Raum SR 19–20 (Wohneinheit 2)

Die Wertschätzung seiner Beständigkeit als fester Untergrund mag gemeinsam mit der Vorliebe für zeitlose Muster auch der Beweggrund für die Beibehaltung eines älteren Bodens im sog. Musenzimmer der Wohneinheit 2 gewesen sein[7]. Das ist umso interessanter, wenn man berücksichtigt, dass es sich hier um ursprünglich zwei Räume handelte, die zur benachbarten Wohneinheit 1 gehörten! Trotz des Besitzerwechsels sowie der Niederlegung der ursprünglichen Trennmauer und der nachfolgenden einheitlichen Ausstattung der Wände mit einem vollständigen Musen-Zyklus behielt man die beiden älteren Tessellate mit getrennten Musterfeldern bei. An einer optischen Vereinheitlichung des Raumes durch einen durchgehenden Musterteppich bestand nämlich offenbar kein Interesse: Die beiden schwarzweißen Musterfelder nehmen heute noch deutlich auf die Zuschnitte der Einzelräume SR 19 und SR 20 Bezug. Nach der Schleifung der Wand in severischer Zeit wurde lediglich der entstandene Leerstreifen im Boden mit verschiedenfarbigen Tesserae – neben Weiß in Rot, Gelb und Schwarz – geschlossen.

Raum 25 (Wohneinheit 5)

Im Gegensatz zu den bisher beobachteten Dekorkonzepten, stellt der Empfangsraum 25 im Norden des Peristyls der Wohneinheit 5 ein Paradebeispiel für ein Raumdesign dar, das nach einem einheitlichen Konzept innerhalb einer Ausstattungsphase in severischer Zeit geschaffen wurde (Abb. 1)[8]. Nirgends ist im Hanghaus 2 so eindeutig die gewollte Abstimmung der Farbwerte – Dunkelgrün, Rot und Weiß – zwischen Mosaik und Wandmalerei nachzuvollziehen wie in diesem Raum. Das schlichte Schachbrettmuster des Mosaikfelds, das den Raumgrundriss in kleinerem Maße aufnimmt, harmoniert mit der Marmorimitation der Wandflächen, die ohne jegliche figürliche Darstellungen auskommt.

[4] Zimmermann 2010, bes. 118 f.
[5] Scheibelreiter 2010, 495 f.
[6] Zimmermann 2010, 458 f.
[7] Scheibelreiter 2010, 490–492.
[8] Adenstedt 2005; Scheibelreiter in Vorbereitung; Zimmermann in Vorbereitung.

Raum SR 10b (Wohneinheit 1)

In dem kleinen Raum in der Nordwestecke der Wohneinheit 1 lässt sich aufgrund des Anschlusses der Mosaikfläche an den Sockel der Wandmalerei einwandfrei erkennen, dass beide Ausstattungsformen zur selben Phase in severischer Zeit gehören, demnach auf ein gemeinsames Konzept zurückgehen. Allerdings lassen sich hier keine gewollten Bezüge zwischen Malerei und Mosaik erkennen. Letzteres besitzt ein einfach gemustertes, geometrisches Schwarzweißfeld, das man mit Blick auf die in derselben Wohneinheit vorhandenen Mosaiken des 1. Jh. n. Chr. als konservativ einstufen darf[9]. Eine besondere motivische Interaktion zwischen diesem Boden und der Felder-Lisenen-Malerei mit Eroten als Emblemen gibt es nicht.

Raum 12 („Musenzimmer“) (Wohneinheit 3)

Noch deutlicher wird diese Unabhängigkeit des Bodens und der Wand voneinander im Raum 12 der Wohneinheit 3, der durch seine qualitätvolle Musenmalerei sowie seine Größe als repräsentativer Saal ausgewiesen ist[10]. Der Boden, der gleichzeitig – in der spätseverischen Ausstattungsphase – entstanden ist, besteht und aus großformatigen quadratischen Ziegelplatten. Diese bilden eine völlig schmucklose, dunkelrote Fläche, die allenfalls als Kontrast zu den weißgrundigen Wänden mit den feinen Figurenmalereien verstanden werden kann. Ob dieser aus ästhetischen Gründen „gewollt“ war oder nur eine ökonomisch günstige Variante der Pavimentgestaltung ist, muss offen bleiben.

Raum 18 („Erotenzimmer“) (Wohneinheit 5)

Offensichtlich gar kein Wert auf anspruchsvolle Bodenausstattung wurde in Raum 18 der Wohneinheit 5 gelegt: Die groben weißen Tesserae des Mosaiks lassen jegliche Sorgfalt bzw. jegliches Können bei der Verlegung vermissen. Die zeitliche Stellung des Tessellats – auch in Relation zur qualitätvollen, inhaltlich ansprechenden Erotenmalerei – lässt sich mangels außerstilistischer Datierungskriterien nicht ermitteln.

Figürliche Mosaiken

Raum 17 („Löwenzimmer“) (Wohneinheit 3)

Figürlich dekorierte Mosaiken sind in der gesamten Insula selten anzutreffen, besonderes Augenmerk verdient daher die Wohneinheit 3, die trotz ihrer geringen Wohnfläche den größten Anteil an bildlichen Darstellungen aufweist[11].

Das Löwenmosaik in Raum 17 geht auf die Mitte des 2. Jh. n. Chr. zurück und korrespondiert mit der Vogelmalerei an den Wänden (Abb. 2). Völlig einzigartig ist, dass in diesem Empfangsraum nicht nur das aufwändige Mosaik, sondern auch die Wandmalerei während der gesamten Nutzungszeit der Wohneinheit beibehalten wurde. Offensichtlich wurde die Ausstattung durch spätere Erdbeben nicht in Mitleidenschaft gezogen und auch noch als so ansprechend empfunden, dass sie bis zur Zerstörung der Insula erhalten blieb.

Raum 16a (‚Dionysoszimmer', 'Medusenzimmer') (Wohneinheit 3)

Die Vorliebe für figürlich dekorierte Böden wurde in Wohneinheit 3 auch in der severischen Zeit fortgeführt, als der Raum 16a durch den Einzug einer Fachwerkwand in zwei *cubicula* unterteilt wurde. Beide *cubicula* erhielten eine neue Wand- und Bodenausstattung: Zur marmorimitierenden Bemalung der Wände verlegte man Mosaikböden mit Mittelfeldern, die eine Büste des Dionysos bzw. das Medusenhaupt vor der

[9] Scheibelreiter 2010, 138 f.
[10] Adenstedt 2005.
[11] Scheibelreiter 2008; Scheibelreiter 2009; Adenstedt 2005.

Ägis zeigen. Diese mythologischen Darstellungen entsprechen ganz dem gängigen Repertoire der Bilderwelt hellenistischer und kaiserzeitlicher Wohnhäuser.

Auffällig ist, dass in der Wandmalerei dieser Phase die Bildthemen gegenüber der Imitation von wertvollem Marmor das Nachsehen haben und somit ein bewusster Kontrast zum Boden gesetzt wurde.

Gewölbe D (Wohneinheit 2)

Das beste Beispiel für ein intensiv durchdachtes, aufeinander abgestimmtes Ensemble von Wand- und Bodendekoration stammt aus severischer Zeit[12]. Es befindet sich in der Exedra (Gew D) an der Südseite des Peristyls und bezieht auch den angrenzenden Peristylbereich mit ein: Boden und Wände der Exedra sind mit farbigem *opus sectile* ausgekleidet; diese Zurschaustellung von kostbarem Material wird durch ein Glasmosaik in Gewölbe und Lünette überhöht, das mit den Darstellungen von Dionysos und Ariadne, Weinlaub, verschiedenen kleineren Vögeln, Pfauen, Früchten und Eroten die Lebensfülle durch Elemente des Thiasos symbolisiert. Ergänzend dazu bildet das vor der Exedra verlegte Mosaikfeld mit einer auf einem Hippokampen reitenden Nereide und Triton das maritime Gegenstück des Thiasos zu Land. Die Malerei der Oberzone des Peristylumgangs mit Eroten, die eine schwere Fruchtgirlande tragen, und vor blaue Himmelssegmente eingehängte Pelten runden die heiter-festliche Thematik ab[13].

Zusammenfassung

Als Ergebnis dieser Sammlung verschiedenster Befunde aus derselben Insula kann gesagt werden, dass die Mosaiken im Hanghaus 2 generell viel länger in Benutzung standen als die Malerei an den Wänden. Jene sind durch einen einfachen geometrischen Formenapparat und eine überwiegende Schwarzweißfärbung charakterisiert, figürliche Motive sind selten verwendet. Langlebigkeit und Einfachheit lassen darauf schließen, dass man ihnen weniger Aufmerksamkeit schenkte als den Wanddekorationen, die in Qualität und Inhalt aufwändiger gestaltet sind und vielfach erneuert wurden. Dieser Umstand kann aber auch auf die höhere Zerstörungsanfälligkeit bzw. Restaurierungsbedürftigkeit der Malereien zurückgeführt werden, während man Mosaikböden offenbar als stabile Böden schätzte und sie demnach auch über Jahrhunderte hinweg in den meisten Fällen nur reparierte und nicht ersetzte. Die Unterschiede im Umgang mit der Abstimmung von Boden und Wänden innerhalb eines Raumes zeigen, dass es sichtlich keine ‚Regel' dafür gab, und vielmehr heute schwer fassbare Faktoren wie finanzielle Möglichkeiten oder persönlicher Geschmack zum Ausdruck kamen.

Nicht zu vergessen ist bei der Beurteilung von Dekorkonzepten, dass auch die Gestaltung der Decken diese wesentlich mitbestimmt haben muss, allerdings dazu im Hanghaus 2 kaum Befunde greifbar sind.

Bibliographie

Adenstedt 2005 — I. Adenstedt, Wohnen in der antiken Großstadt – ein bauforscherische Analyse zweier Wohneinheiten des Hanghauses 2 von Ephesos (Wien 2005).

Krinzinger 2010 — F. Krinzinger, Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2, Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8 (Wien 2010).

Ladstätter 2002 — S. Ladstätter, Die Chronologie des Hanghauses 2, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie (Wien 2002) 9–40.

Rathmayr 2010a — E. Rathmayr, Rekonstruktion der Bauphasen, in: Krinzinger 2010, 428–447.

Scheibelreiter 2005a — V. Scheibelreiter, Die Mosaikböden, in: H. Thür, Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4, Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 152–156.

Scheibelreiter 2005b — V. Scheibelreiter, Löwe und Stierkopf. Zu einem Mosaikbild aus dem Hanghaus 2 von Ephesos, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift für Friedrich Krinzinger (Wien 2005) 309–317.

[12] Scheibelreiter 2010, 489 f.

[13] Zimmermann 2010, 452–454.

Scheibelreiter 2008 V. Scheibelreiter, Gold from Ephesus. The Evidence of a Dionysus-Mosaic in Terrace House 2, in: M. Şahin (ed.), Proceedings of the 4th International Mosaic Corpus of Türkiye "The Mosaic Bridge From Past to Present"/IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirleri "Geçmişten Günümüze Mozaik Köprüsü", Gaziantep 6–10 June/Haziran 2007 (Bursa 2008) 141–146.

Scheibelreiter 2009 V. Scheibelreiter, Goldglasmosaiken aus Ephesos, in: S. Deger-Jalkotzy – N. Schindel (Hrsg.), Gold. Tagung anlässlich der Gründung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften von 19–20. April 2007, DenkschrWien 377 = Origines 1 (Wien 2009) 87–98.

Scheibelreiter 2010 V. Scheibelreiter, Mosaiken, in: Krinzinger 2010, 131–148. 487–509.

Scheibelreiter in Vorbereitung V. Scheibelreiter, WE 3 und 5, in Vorbereitung.

Thür 2005 H. Thür, Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005).

Zimmermann 2005 N. Zimmermann, Wandmalerei, in: Thür 2005, 105–131.

Zimmermann 2010 N. Zimmermann, Wandmalerei, in: Krinzinger 2010, 105–121. 449–471.

Zimmermann in Vorbereitung N. Zimmermann, WE 3 und 5, in Vorbereitung.

Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: WE 5 Raum 25, einheitliches Farbdesign von Wand- und Bodenausstattung, Photo N. Zimmermann © IKAnt/ÖAW
Abb. 2: WE 3 Raum 17, Löwenmosaik und Felder-Lisenen-Malerei; Photo N. Zimmermann © IKAnt/ÖAW

Veronika Scheibelreiter-Gail
Institut für Kuturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Bäckerstrasse 13a
1010 Wien
veronika.scheibelreiter@oeaw.ac.at

Norbert Zimmermann
Institut für Kuturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Bäckerstrasse 13a
1010 Wien
norbert.zimmermann@oeaw.ac.at

Norbert Zimmermann

The Funerary Paintings at Ephesus

(Taf. CCII, Abb. 1–4)

Abstract

In der jüngsten Zeit haben die Nekropolen von Ephesos besonderes Interesse auf sich gezogen. Im Folgenden sei daher ein kurzer Überblick über die Grabmalereien aus Ephesos geboten. Bislang wurden keine hellenistischen Grabmalereien gefunden, das Material stammt aus der mittleren Kaiserzeit bis in die spätantik-frühbyzantinische Periode. Vorwiegend handelt es sich um einfache tonnengewölbte Grabhäuser mit Streublütenmalerei, figürliche Malerei ist selten. Das Zömeterium der Sieben Schläfer kann als christliche Gemeinschafts-Nekropole des 3. Jhs. identifiziert werden, was das Fehlen christlicher Bilder erklärt. Dagegen kann unter den neu entdeckten Gräbern der Hafen-Nekropole die erste christliche Grabmalerei mit Kreuzen, Vögeln und einem Zitat von Psalm 90 bestimmt werden.

The recently increasing interest in the cemeteries of Ephesus[1] offers a good opportunity to present a brief survey of all funerary paintings which have been discovered at Ephesus so far[2]. Surprisingly, no paintings have yet come to light from Hellenistic times, the entire material dates from the Roman – probably mostly from the mid and late Imperial times – to the early Byzantine period[3]. With the exception of the very simple funeral chamber of the proconsul *T. I. Kelsos Polemaianos* beneath his so-called Celsus-library[4], dated to around 115 AD, all painted graves lay outside the city walls[5]. Since most of the painted tombs were discovered by chance or at least not during regular excavations and in a poor state of preservation, their dating is generally difficult. Usually one uses, with all caution, stylistic comparisons mostly from Ephesus or Asia Minor. The prevalent type of funeral architecture is an indigenous type, generally consisting of simple, rectangular mausolea made of local stone with semi-circular barrel vaults. The foundations and the actual burial places, which have the form of sarcophagi, are frequently hewn out of the *in situ* rock. The mausolea often seem to have been covered with a terrace, which was maybe used for cult meals.

The presumably oldest painted tomb is part of the extended Upper City Necropolis. This burial area lay on a northern spur of the Bülbüldağ, a few hundred metres outside of the city beyond the Magnesian Gate, and was arranged over a number of terraces, which were densely built up with tomb buildings. The main wall of the above mentioned tomb shows a red-grounded architectural scheme consisting of a large, central gable, a balustrade and columns placed underneath. In the covering vault are the remains of an unusual polychrome decorative ornament, consisting of squares divided into triangles[6]. This tomb has by far the highest

[1] See the FWF Project No. P22083 „Die Hafen-Nekropole von Ephesos", project leader M. Steskal; see Steskal 2013.

[2] For a complete bibliography on the cemeteries of Ephesus, see Steskal *et al.* 2011, 305 f.

[3] A first overview on the Roman material was given in Zimmermann – Ladstätter 2010, 143–159. Funerary paintings from late antiquity and Byzantine times have been collected in Zimmermann 2010, and Steskal *et al.* 2011, see also Zimmermann – Ladstätter 2010, 203–205.

[4] The room for the sarcophagus is painted white with red frames in the corners. The chamber and the sarcophagus were completed before the library, see Zimmermann – Ladstätter 2010, 158 f.

[5] From the early Byzantine period onwards, tombs were situated in or near the churches, sometimes even inside the city walls. A grave chapel was built to the south of the church of Saint Mary in the 7th century and was painted with colorful marble imitations on the walls and a cross with gems in the apse. The ceiling showed a geometric and floral motive, see Zimmermann – Ladstätter 2010, 186–188.

[6] Zimmermann – Ladstätter 2010, 147 f. Abb. 304–307.

quality painting, reminiscent of 2nd Style wall painting in its decorative forms. A dating to the 2nd century AD is probable, but a final statement on the chronology would require additional evidence.

A neighbouring tomb chamber was entirely painted in white, while the edges of the chamber were prepared with a thin red band[7]. A stucco *sima* with a scalloped profile, which ran around the frieze zone, was articulated with stucco capitals or with foliate ornament at the corners, but these have been destroyed. The tomb is from the Roman period, probably dating to the 2nd or 3rd century AD.

Another vicinal tomb chamber offers finds of great interest, since here the remains of an extensive decorative scheme with figural painting have been preserved[8]. The tomb chamber covered with barrel vault has a semi-circular niche in the main wall, in which a female figure is depicted. She is standing upright and to the front, her garment is covering her feet and her mantle falls in broad folds. Maybe the figure represents a personification, perhaps a season, a month or even a Muse, but probably not the deceased. In her left hand she is holding a platter made of blue glass or silver, upon which a red object, which can no longer be identified – probably fruit or flowers – was lying hanging over the rim at the right. On the right and left, the side walls are each decorated with a broadly disposed field with figural decoration, unfortunately only parts of it are preserved. On the left side, near the main wall, the hand of a figure is preserved, whose posture suggests that an orant figure was depicted here. Opposite, on the right side wall, is a bearded man at the left of the pictorial space. All around his portrait are traces of hacking, showing preparations for robbery. Further scant remains do not enable a more precise classification of the pictorial content. A large pictorial field originally occupied the vault of the ceiling; this painting is only preserved near the main wall. Above each of the fields of the side walls are the remains of a large-scale winged figure, which is turned towards the centre of the pictorial area. These are most probably the representations of winged *Nikai*/Angels. In the better preserved area on the right hand side of the vault one can clearly see a leg bent in flight, with red, folded drapery floating around it. As indicated by traces of painted drapery on the right side, additional winged figures were once represented, seen mirror-symmetrically from the entrance. The winged figures which turn towards each other may once have carried a wreath, in the manner of representations on sarcophagi.

Even though no more precise identification of the pictorial contents can be made due to the poor state of preservation, the tomb stands out from all the other tombs found so far at Ephesus based on its design. The rustic figural style, in particular the large eyes and face outlined with heavy contour lines of the female figure in the niche indicate a relatively late date, probably still in the 3rd century but perhaps even in the 4th century AD. The pose of the orant and the winged creature do not permit a decision as to whether the pictorial program was of pagan or Christian character.

The next tomb is also a chamber tomb with barrel vault and figural wall painting[9]. In spite of much damage and accretion of sinter, the pictorial theme with scattered flowers, birds, peacocks, song-birds and red floral garlands can be easily recognized. On the main wall in the lower area were two peacocks standing opposite each other in a mirror-symmetrical manner. Above them, a red floral garland arched up into a flat surface in which scattered flowers create a type of floral carpet. On this garland, two song-birds were turned to face each other. Another peacock, turned to the left, can be seen on the left side wall near the border to the main wall. His tail feathers are closed. Scattered flowers and red garlands are depicted over the entire preserved surface. On the ceiling, which is particularly heavily blackened and covered with sinter, traces of red pigment indicate that the painting of scattered flowers and garlands existed up here as well. In accordance with the similar paintings of scattered flowers with birds, garlands and peacocks from Terrace House 2 or from the Cemetery of the Seven Sleepers (see below), a dating to the 2nd or 3rd century is probable[10]. Principally, similarities exist with the "Tomb of the Peacock" in Sardis and with the comparable tomb in İznik, but again, here no evidence for a Christian pictorial theme can be noted[11].

[7] Zimmermann – Ladstätter 2010, 145 f. Abb. 298–299.

[8] Zimmermann – Ladstätter 2010, 143–145 Abb. 292–303.

[9] Zimmermann – Ladstätter 2010, 146 f. Abb. 300–303.

[10] For the first time in Ephesus, the motive of scattered flowers appears in the paintings of room 16a of *dwelling unit* 5 (Terrace house 2) in early Hadrianic times. It finds its largest diffusion in the second quarter of the 3rd century, see Zimmermann 2005, 119.

[11] For the tombs at Sardis and İznik, see V. Rousseau and also A. Barbet, in this volume.

The last tomb is a chamber tomb with barrel vault and a simple decoration of scattered flowers, which are preserved on the left hand side wall[12]. The edges of the room are, as far as can be made out, bordered with red, while individual flowers with stems (roses, carnations) and red garlands are strewn in the open areas.

Altogether it is noteworthy that no tomb from this Upper City necropolis is of a distinct Christian character. According to the evidence of the painting, one tomb might have already been painted in the late 1st or 2nd century, three chambers were (re?-) decorated in the 2nd/3rd century and the tomb with the figural program might have been reused in Late Antiquity.

Recently, more news came from funeral paintings in graves from the Panayırdağ, the northernmost of the two Ephesian city hills. A new study undertaken in the so-called Cemetery of the Seven Sleepers resulted that the complex, formerly thought to be erected as a funeral church in the mid-5th century, was already built in the 3rd century AD as a community cemetery[13]. The burial complex was integrated into an uneven rock gully on the eastern slope of the Panayırdağ. Two long burial halls overlap each other and are somewhat offset from each other; they were placed on two levels in an east-west direction into a rocky couloir, the lower complex is referred to as the "Crypt Complex" and the upper one as the "Church Complex". This church is traditionally identified with the Church of the Seven Sleepers. According to legend, seven young men were walled up in a cave due to their religious beliefs during the period of persecution of Christians under Decius (249–251 AD); they first woke up about 200 years later, in 446, in order to affirm to Theodosius II (408–450 AD) the secret of bodily resurrection. Above the cave, in which they were buried shortly thereafter, the Emperor caused a church to be erected out of reverence. Since the excavations that F. Miltner carried out between 1926 and 1929, the "Church Complex" is believed to be the one Theodosius II had erected[14]. The new analysis shows however that the church was only secondarily constructed in the upper cemetery hall and that the nucleus of the entire complex with its paintings, stuccoes, mosaics and inscriptions dates to the 3rd century, maybe the second quarter. In the original building the painted décor had a very homogeneous character, consisting of a socle zone with maeander frieze, above imitations of marble revetments and a décor of scattered flowers on the walls and ceilings. The scattered flowers are sometimes enriched with birds, peacocks or even erotes. They covered single tombs, grave chambers, arcosols, as well as the ceiling of the Crypt Complex[15]. Due to the inscriptions, the Christian character is verified from the first burials onwards. The newly established early dating finally explains the complete lack of any Christian symbols or elements in the wall paintings, a circumstance which would be hardly comprehensible for a complex formerly thought to be a church of the 5th century. Now, the décor of scattered flowers is right in line with the paintings of the other tombs seen so far.

During the course of excavations in the area directly in front of the Hellenistic city wall on the Panayırdağ, the remains of a single Roman chamber tomb with barrel vault were discovered. The structure had been cleared away down to the foundation walls, but nevertheless fragments of the painted decoration came to light, revealing yet again scattered flowers on a white ground[16]. Once again the tomb dates to the 2nd or 3rd century AD. The frequency with which chamber tombs were decorated with scattered flowers indicates the great popularity of this decorative form at Ephesus.

During recent excavations at the Harbour Necropolis, a large group of red-grounded painted fragments were found in a tomb next to the harbour canal[17]. These originate from a red-grounded main wall zone with open fields and lisenes. The lisenes could have been painted on a light or a red background, while their motif consists of a fine, blue or yellow foliate staff. The fields had external frames with repetitive patterns: attested is a frieze of ogees and floral patterns, each alternating in yellow and blue. Unfortunately not enough fragments with figural painting from *emblemata* or from motifs with recognizable content could be found. A very few fragments with white painted background and floral, green elements might have originated from a painting scheme of scattered flowers; due to the scant number of fragments, it is more likely that they derive

[12] Zimmermann – Ladstätter 2010, 148 Abb. 308.

[13] See the detailed discussion of the architecture and the décor in Zimmermann 2011.

[14] Miltner 1937. Anyway, the complex with its mosaics and paintings was later thought to date to the time of Theodosius I, see Restle 1971 and Jobst 1972–75.

[15] Zimmermann – Ladstätter 2010, 149–158 Abb. 312–332.

[16] Zimmermann – Ladstätter 2010, 149 Abb. 311.

[17] Zimmermann – Ladstätter 2010, 148 f. Abb. 309–319.

from a small niche. Via comparisons with, above all, Terrace House 2, these paintings could date to the late 2nd or the 3rd century AD[18].

Finally, more new tombs with paintings were found in the Harbour Necropolis as well, but within the large group of *mausolea* on the south slope of the hill above the harbour canal. Only in two of them parts of their paintings have been preserved; one of them is particularly interesting. Its vault was covered with huge red crosses and the main wall with three niches combined the cross, flanked by flowers and birds, and a biblical inscription[19] (Abb. 1, 2). A part of psalm 90, written in red Greek letters, covers the main wall and the niches, creating a visual balance between the painted and the written paradisiacal content. The form of the crosses and the writing suggest a dating to the late 5th or 6th century. It is the first Christian funerary painting that has been discovered at Ephesus so far. The architectural structure of the tomb probably dates, like most of the mausolea here, at least to mid-Imperial times and the Christian painting confirms a continuity of use with a new décor until the early Byzantine period. The second tomb, of the same vaulted type, shows an originally and – so far – unique decór on the main wall and the vault (Abb. 3). On a white ground, a grid of broad red lines forms a system of rectangles, whose inner fields were filled with stylized flowers (Abb. 4). The motif evokes the idea of a paradisiacal garden that surrounds the tombs inside the grave on all sides. The painted plaster respects a secondarily constructed tomb at the main wall and is therefore part of a secondary furnishing. The rough brush stroke and the broad and static character indicate, with all caution, a dating from the 4th century AD onwards. In this case, it is impossible to know wether the painted garden surrounding the deceased was meant to express a common peaceful atmosphere or the Christian paradise.

Bibliographie

Jobst 1972–75 W. Jobst, Zur Bestattungskirche der Sieben Schläfer in Ephesos, ÖJh 50, 1972–75, Beibl. 171–180.

Miltner 1937 C. Praschniker – F. Miltner – H. Gerstinger, Das Coemeterium der Sieben Schläfer, FiE IV/2 (Baden 1937).

Restle 1971 RBK 2 (1971) s. v. Ephesos, 164–207, here 192–198. 206 (M. Restle).

Steskal 2013 M. Steskal, Wandering Cemeteries. Roman and Late Roman Burials in the Capital of the Province of Asia, in: O. Henry (Hrsg.), La mort dans la ville. Pratiques, contextes et impactes des inhumination *intra-muros* en Anatolie, du début de l'Âge du Bronze à l'époque romaine. 2èmes Rencontres d'archéologie de l'IFEA. Istanbul 14–15 Novembre 2011 (Istanbul 2013) 243–257.

Steskal *et al.* 2011 M. Steskal – H. Taeuber – N. Zimmermann, Psalmenzitat, Paradieskreuze und Blütenmotive. Zu zwei neu entdeckten Grabhäusern mit spätantiker Malerei in der Hafennekropole von Ephesos, ÖJh 80, 2011, 291–308.

Zimmermann 2005 N. Zimmermann, Die Wandmalerei der Wohneinheit 4, in: H. Thür (Hrsg.), Das Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005) 105–131.

Zimmermann 2010 N. Zimmermann, Die spätantike und byzantinische Malerei in Ephesos, in: F. Daim – J. Drauschke (Hrsg.), Byzanz. Das Römerreich im Mittelalter, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz 84, 2, 2 (Mainz 2010) 615–662.

Zimmermann 2011 N. Zimmermann, Das Sieben Schläfer-Zömeterium in Ephesos. Neue Forschungen zu Baugeschichte und Ausstattung eines ungewöhnlichen Bestattungskomplexes, ÖJh 80, 2011, 365–407.

Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

[18] The closest parallels are the lisenes from the staircase in Room SR 2 of dwelling unit 1 (second quarter of the 3rd century).

[19] See Steskal *et al.* 2011.

Abbildungen

Abb. 1: Ephesus, Harbor-Necropolis, Tomb with psalm 90, drawing of the main wall. Drawing by E. Agirman © ÖAW
Abb. 2: Ephesus, Harbor-Necropolis, Tomb with psalm 90, reconstruction of the main wall. Drawing by E. Agirman © ÖAW
Abb. 3: Ephesus, Harbor-Necropolis, Tomb with stylized paradise garden, general view, Photo N. Zimmermann © ÖAW
Abb. 4: Ephesus, Harbor-Necropolis, Tomb with stylized paradise garden, detail of flowers. Photo N. Zimmermann © ÖAW

Norbert Zimmermann
Institut für Kulturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Bäckerstrasse 13a
1010 Wien
norbert.zimmermann@oeaw.ac.at

Ergün Laflı

Frühbyzantinische Fresken aus Hadrianoupolis in Paphlagonien

(Taf. CCIII–CCV, Abb. 1–17)

Abstract

In this short paper a few early Byzantine frescoes found in Hadrianoupolis in southwestern Paphlagonia (North Central Turkey) will be presented. These frescoes are from a *domus* dated to the first half of the 6th century AD. Their geometric designs as well as their limited repertory of colours reflect a rural character and local workmanship. In addition to these domestic finds, plaster from Bath A in Hadrianoupolis and a late antique fresco discovered in the Theater of Tieion, a coastal city of Paphlagonia, in 2010, will be mentioned. A local school of frescoes in late antique/early Byzantine Paphlagonia can be assumed. The evidence of the wall paintings in the early Byzantine *domus* in Hadrianopolis shows that during the 6th to 7th centuries AD frescoes, just as mosaics, are still an important part of the decoration of rooms.

Karabük İli, Eskipazar İlçesi'nin yaklaşık 3 km doğusunda bulunan Hadrianoupolis Örenyeri'nde 2005–2008 yılları arasında yapılan arkeolojik yüzey araştırmaları, kazılar ve restorasyon çalışmaları sırasında 24 adet dağınık kamu ve diğer tür yapılar tespit edilmiş ve bunların altısında kazı yapılmıştır. Erken Bizans Dönemi'nde mozaik sanatının eşsiz örnekleri ile ön plana çıkmış olan Hadrianoupolis antik kentinin 10 yapısında mozaik zemine ve 2 yapısında freskolara rastlanmıştır. Fresko olan ilk yapı daha önceki yayınlarımızda "villa" olarak adlandırdığımız Erken Bizans Dönemi evidir (*domus*). *Domus*'ta iki adet mekanda fresko kaplama tespit edilmiştir. Diğer stucco olan yapı ise Hamam A'dır; bu binanın 11 no'lu mekanının duvarlarında stucco'ya rastgelinmiştir. Bu freskolar Anadolu'da az sayıda örneklerine sahip olduğumuz İ.S. 6.–7. yy. fresko sanatını anlamamız için çok yararlıdırlar; dönemin başkenti İstanbul'da bile çok az sayıda bu dönemden fresko korunagelmiştir.

Die antike Stadt Hadrianoupolis befindet sich ca. 200 km nördlich von Ankara in der Nähe der heutigen Stadt Eskipazar in der Ebene von Viranşehir. Das weitläufige Stadtareal blieb von moderner Bebauung verschont und ist in nächster Lage zum Dorf Budaklar und dessen Dorfgemeinden Hacıahmetler, Çaylı und Eleler zu lokalisieren[1]. Gemäß der antiken Geographie gehört die Stadt zu Innerpaphlagonien oder dem südwestlichen Paphlagonien[2], weil sie im Landesinneren, in einem Abstand von ca. 80 km von den paphlagonischen Städten der Schwarzmeerküste liegt (Abb. 1).

Ab Kaiser Theodosios I. (379–395 n. Chr.) wurde Hadrianoupolis, das davor zu den römischen Provinzen Galatien bzw. Paphlagonien gehört hatte, ein Teil der durch Abspaltungen von Bithynien und Paphlagonien neu geschaffenen, weltlichen und kirchlichen Provinz Honorias und unterstand als Suffraganbistum deren Metropole Klaudioupolis. Nach Hierokles, einem Autor des späten 5. – frühen 6. Jh. n. Chr., wurde Hadrianoupolis wieder im Grenzbereich zwischen Paphlagonien und Honorias lokalisiert. In frühbyzantinischer Zeit behielt die Stadt ihren Namen "Hadrianupolis", wie durch den Marsch der Rebellen des Saborius aus Melitene im Jahr 668 bezeugt wird[3]. Die Stadt scheint bis in die Mitte des 8. Jh. bestanden zu haben; danach gibt es sehr wenige archäologische Zeugnisse. Damals fanden auch die Kriege um Gangra statt[4].

---

[1] Für eine detaillierte geographische Beschreibung: Laflı – Zäh 2008, 681 f.

[2] Laflı – Christof 2012, 1.

[3] Ebd., sowie ein Abriss zur Geschichte der Stadt Hadrianoupolis und eine Darstellung der archäologischen Untersuchungen mit Kurzbeschreibung der einzelnen Kampagnen.

[4] Belke 1996, 196; Matthews *et al.* 2009, 190: Unter Maslamah kam eine arabische Truppe 712 und 727 nach Gangra.

Der römische Stadtkern dürfte sich auf dem Gelände der von G. Mendel als “Acropole” bezeichneten, späteren byzantinischen Festung (Kastron?) mit Mauern und Türmen, der heutigen “Deliklikaya“ befunden haben[5] (Abb. 2–3). Der einzige Bau östlich der “Acropole” ist die Kirche A aus der 1. Hälfte des 6. Jh. n. Chr. Westlich der “Acropole” im Gebiet der sog. Kirche B liegt der eigentliche Stadtkern mit zwei Thermenanlagen, einem Apsidenbau, möglicherweise ein Theatron (?), mindestens vier Nekropolen, einer Villa (Abb. 4), einem Gebäude mit Gewölbe, einem Kuppelbau[6], sowie mit verschiedenen weiteren Gebäudereste, von denen mindestens fünf mit Mosaikböden[7] ausgestattet waren. Die meisten der 25 nachweisbaren Gebäude datieren in die Zeit ab dem 1. Viertel des 6. Jh. n. Chr.

Von 2005 bis 2009 führte die Dokuz-Eylül-Universität İzmir unter der Gesamtleitung des Verfassers archäologische Untersuchungen in Hadrianoupolis und Umland durch. Die Prospektionen fanden sowohl im Stadtterritorium als auch in der Chora statt. Die Ausgrabungen konzentrierten sich auf mehrere Stellen im Stadtterritorium. In einer Rettungsgrabung wurden die bereits im Jahre 2003 vom Museum in Ereğli an der Kirche B begonnenen Arbeiten fortgesetzt und die Kirche vollständig freigelegt und erforscht. Die Kampagne 2005 galt Oberflächensurveys; In den Kampagnen 2006[8] und 2007[9] wurden die sog. Kirche A, die Kirche B, die Therme A, die Therme B, der Apsidenbau und die Villa großteils ausgegraben, in der Kampagne 2008[10] deren Mauern, Mosaikböden und Fresken restauriert. In zwei der untersuchten Gebäude wurden Fresken bzw. Stuck aus der frühbyzantinischen Zeit aufgefunden: in der Villa[11] sowie in der Therme B, in Raum 11b.

Die frühbyzantinische Villa (Abb. 4)

Die im Osten von Hadrianopolis ergrabene frühbyzantinische Villa liegt auf einer felsigen und überschwemmungssicheren Anhöhe oberhalb des nördlichen Ufers des Göksu Flusses. Sie befindet sich nur ca. 150 m nordöstlich der Kirche B. Unmittelbar im Südosten der Villa gibt es ein Areal, das von der Spätantike bis heute unbebaut war und wohl schon in der frühbyzantinischen Epoche als landwirtschaftlicher Besitz zur Villa gehört hatte. Die Villa selbst stellt sich als ein großer langrechteckiger Gebäudekomplex dar, dessen nördliche und südliche Außenmauern an allen Seiten nachgewiesen werden konnten. Die Abmessungen betragen zirka 30 x 15 Meter. Vom Grundriss her entspricht das Gebäude dem einer typischen kleineren spätrömisch-frühbyzantinischen Villa bzw. einer *domus*, die in dieser oder ähnlicher Art an vielen Orten im römisch-byzantinischen Osten anzutreffen war[12]. Das Gebäude wurde 2005 entdeckt, 2007 teilweise ausgegraben und 2008 restauriert. Mindestens sieben Räume wurden frei gelegt. In zwei Räumen waren die originalen Mosaikböden erhalten, in weiteren zwei Räumen waren die Wandfresken *in situ* vorhanden. Die Villa wurde im späten 5. Jh. erbaut und stand bis in die Mitte des 7. Jhs. n. Chr. in Verwendung. Das bedeutet eine Nutzungszeit von ca. 150 Jahren, in denen die Villa mindestens zwei Mal erweitert, umgebaut und neu ausgestattet wurde. Sie stellt eines der raren Beispiele für frühbyzantinische Wohnarchitektur im ländlichen Paphlagonien dar.

[5] Matthews *et al.* 2009, 183 Abb. 6.17.

[6] Dieses Gebäude wurde erstmals von R. Matthews entdeckt: Matthews *et al.* 2009, 184 Abb. 6.19.

[7] In den Städten der südlichen Schwarzmeerküste wurden in den letzten 10 Jahren sehr qualitätvolle Fußbodenmosaiken gefunden. Neue Befunde aus Sinope-Çiftlik, Amisos, Pompeiopolis sowie Kadıoğlu (Çaycuma) in der Chora von Tieion bezeugen diesen Ausstattungsluxus für Paphlagonien. Die frühesten Mosaikenfunde stammen aus dem 2. Jh. n. Chr., die spätesten vom Ende des 6. Jh. n. Chr. Die frühbyzantinischen Mosaiken von Hadrianoupolis sind deswegen so bedeutend, da sie figürliche Darstellungen zeigen, wie sie sonst außer in Konstantinopel selten der Fall sind. Zu Mosaikfunden aus Hadrianopoulis: Patacı – Öz – Laflı 2012, 163–172.

[8] Laflı – Zäh 2008.

[9] Laflı – Zäh 2009.

[10] Laflı 2009.

[11] Laflı – Zäh 2009, 648 f.

[12] Vgl. eine römischen Villa in Südsyrien, dem heutigen Israel: Rossiter 1997, 300 f. s. v. Villa.

Fresken im Raum 3

Beschreibung des Raums 3: Quadratischer Grundriss von 3,20 × 3,20 m; Mauerdicke der Süd-, West- und Ostmauern: 1,04 m; lichte Breite des Haupteingangs: 100 cm; lichte Breite des Fensters in der Westmauer: 90 cm; lichte Breite des Fensters in der Ostmauer: 90 cm; Erhaltene Höhen (max.) der Nordmauer: 2,53 m; der Ostmauer: 1,18 m; der Westmauer: 1,25 m; der Südmauer: 1,27 m.

In diesem Raum befanden sich an allen vier Wänden Fresken einfachster Art. Sie zeigen annähernd quadratische, in blau-grün gerahmte Sockelfelder mit geometrischen Mustern auf weißem Grund. Die Malereien imitieren auf einfachste Art und Weise Marmorierungen und Steinintarsienarbeiten, wie etwa Porphyreinlagen. Durch die noch hoch anstehenden Wände ist das Raumkonzept fast komplett rekonstruierbar: In diesem kleinen kubischen Raum gibt es in der westlichen und östlichen Mauer je ein Fenster (Abb. 5), genauso wie im folgenden Raum '5'. An der Nordmauer befindet sich ein Sockelvorsprung mit einer Tiefe von 30 cm**.** Die Fresken der Nordmauer bestehen aus zwei Teilen: Im unteren Teil gibt es drei viereckige Paneele (Abb. 6) (Maße: 95 × 40 cm; 100 × 50 cm; 100 × 50 cm)**.** Darüber ist ein schmales Querpaneel von 20 cm Höhe angeordnet, das ein 'Fischgrät'-Muster aufweist. An der Westmauer (Abb. 7) gibt es drei viereckige gerahmte Kästchen (Maße: 100 × 60 cm; 90 × 60 cm; 90 × 57 cm, von Süden nach Norden): Im ersten Viereck sind mit grober Pinselführung flott an die Wand geworfene, schräg verlaufende Bänder erkennbar, im zweiten eine grobe Kreuzschraffur und im dritten ein einfacher Fischschuppendekor. Die Ostwand (Abb. 8–11) hat dieselbe Musterabfolge der drei Felder (Maße: 120 × 60 cm; 100 × 20 cm; 70 × 67 cm). Die Südwand (Abb. 12) wies neben dem Eingang einst eine symmetrische Marmorierung auf, die kaleidoskopartig um ein Andreaskreuz als Symmetrieachse angelegt wurde und die leider zu über 70% zerstört ist (Maße: 100 × 70 cm [südöstliches Bildfeld]; 70 × 80 cm [südwestliches Bildfeld]). Ähnliche Muster wurden in einer frühbyzantinischen Basilika in Laodikeia in Phrygien beobachtet. Der Boden ist mit 8 Reihen quadratischer Terrakottaplatten ausgelegt (36 × 36 cm).

Die für die Fresken verwendeten Farben sind creme-weiß für den Hintergrund, für Rahmen und Konturen schwarz, für andere Zeichnungen orange-rot und rot. Das Farbspektrum war ursprünglich sicher reichhaltiger, von der Farbe Braun sind noch Spuren vorhanden, andere Farbtöne jedoch verschwunden.

Fresken im Raum 5

Beschreibung des Raums: Die Maße des Raums 5 betragen 4,04 × 3,20 m; lichte Breite der Tür: 100 cm. Die Nordmauer L.: 4,04 m; max. H.: 2,62 cm. Südmauer: L.: 4,04 m; max. H.: 1,40 cm; Tiefe: 100 cm; Fenster in der Südmauer: 90 × 65 cm; Ostmauer: L.: 3,45 m; max. H.: 2,34 cm; Westmauer: L.: 3,44 m; max. H.: 1,60 cm.

In diesem Raum haben sich geringere Reste von Wandmalerei erhalten als in Raum 3. Es gelingt daher nur zum Teil, das ornamentale Ausmalungskonzept des Raumes zu dokumentieren; nur auf der Nordwand sind Verputz und Fresken erhalten (Abb. 13–14). Offenbar waren alle Räumlichkeiten des Gebäudes einst mit ähnlichen groben Malereien wie Raum 3 versehen. In einem Panel sind breite rote Bänder und schmälere grüne und blaue Bänder wie im Wind flatternd dargestellt (Abb. 13). In einem zweiten kommt ein geometrisches Grundmuster aus diagonal bzw. vertikal verlaufenden dicken blauen und dünneren roten Streifen zur Anwendung, deren Eintönigkeit durch zwischen Streifen gemalte rote Blüten- oder Perlengirlanden gemildert wird (Abb. 14). Der Fußboden des Raums ist, gleich wie in Raum 3, mit quadratischen Terrakottaplatten ausgelegt (36 × 36 cm). Bei diesem Wanddekor wurde eine Holzfassade imitiert. Für den Hintergrund wurde wieder creme-weiß verwendet, für die Rahmen und Konturen schwarz und rot, für andere Zeichnungen orange bis rot, rot und grün. Braun ist wiederum nur in Spuren vorhanden. Das aufgehende Mauerwerk, an dem die Fresken haften, besteht zum größten Teil aus Bruchsteinen und weist an einigen Stellen einen dreilagigen Ziegeldurchschlag auf. Beide Fresken können in die 1. Hälfte des 6. Jhs. n. Chr. datiert werden. Die Gestaltung dieser recht einfachen Fresken ist nirgendwo sonst innerhalb oder außerhalb Kleinasiens zu finden. Aufgrund des Fehlens von Parallelen sollen diese Fresken als „frühbyzantinische paphlagonische“ Fresken bezeichnet werden.

Therme A, Raum 11a

Die Ausgrabungen in der ca. 100 m südwestlich von Kirche B am Ufer des Göksu befindlichen Thermenanlage A wurden bereits in der Kampagne 2006 begonnen und 2007 fortgesetzt[13]. Die Kampagne 2008 galt ihrer Restaurierung. Es wurde festgestellt, dass das Gebäude mindestens vier Bauphasen besitzt. Durch die numismatischen Funde stehen die Eckdaten mit ca. 475 und ca. 725 n. Chr. fest. Therme A besteht aus mindestens 15 Räumen. Der wichtigste ist Raum Nr. 11. Im Jahr 2007 wurde Raum Nr. 11 mit seinen zwei Teilen (der nördliche Teile 11 „a", der südliche Teil 11 „b" genannt) vollständig ausgegraben. Der wichtigste Fund in diesem Raum ist das Bodenmosaik. Das aufgehende Mauerwerk der Therme A besteht wie in der Villa zum größten Teil aus Bruchsteinen, die an einigen Stellen einen dreilagigen Ziegeldurchschlag aufweisen, der auch bei den Türbögen begegnet. In der Westmauer von Raum 11 wurden mehrere vorgeblendete Pilaster mit Wandbögen festgestellt. Diese Pilaster hatten die gleiche creme-weiße Farbe wie sie in der Villa zu beobachten ist und wiesen keinen weiteren Dekor auf. Ob dieser Raum mit Fresken geschmückt war, ist schwer zu beantworten, da kein einziges Fragment mit Resten von Dekor gefunden wurde. Es wurden zwar einige schwarz bemalte Pilasterfragmente geborgen, aber davon sind auf der Mauer keine Reste erhalten geblieben.

Fresken aus Tieion

Weitere neue, spätantike Fresken wurden 2010 in Tieion, dem heutigen Hisarönü oder Filyos gefunden, einer Küstenstadt Paphlagoniens zwischen Amastris und Herakleia, nahe der Kleinstadt Çaycuma, nordöstlich der Provinzhauptstadt Zonguldak (Abb. 1). Die 2006 begonnenen Ausgrabungen in Tieion haben v. a. Funde und Befunde aus der klassischen, hellenistischen bis in byzantinische Zeit erbracht. Im Jahr 2010 wurde im Theater des 2. Jh. n. Chr., das in der Spätantike umgestaltet wurde, sowie in der Kirche auf der Akropolis gegraben, wobei im Naos der Kirche Gräber gefunden wurden. In der nordöstlichen Parados des Theaters wurde ein spätantikes Fresko mit einem geometrischen, aus Dreiecken bestehenden Muster entdeckt[14], deren Bedeutung unklar ist. Auch in der byzantinischen Kirche auf der Akropolis fand man Fresken mit geometrischen Mustern.

Die Funde aus Hadrianoupolis und Tieion zeigen, dass im spätantiken-frühbyzantinischen Paphlagonien für die Gestaltung von Innenräumen nicht nur auf die Ausstattung mit Mosaiken Wert gelegt wurde, sondern dass die Fresken, obgleich oft weniger gut erhalten, einen ähnlich hohen Stellenwert besaßen. Die einfachen geometrischen Grundmuster und das begrenzte Farbenspektrum sind eindeutige Hinweise für eine lokale Präferenz und eine lokale Schule im frühbyzantinischen nördlichen Kleinasien.

Danksagung

Der Verfasser bedankt sich bei Frau Dr. E. Christof (Graz) für das Korrekturlesen dieses Beitrages sowie bei Herrn S. Pataci (Ardahan) für die Erstellung von Abb. 4.

[13] Dazu: Laflı – Zäh 2009, 641–644.

[14] Yıldırım 2011, 42 Abb. rechts, o. Nr.

Bibliographie

Belke 1996 — K. Belke, Paphlagonien und Honōrias, Tabula Imperii Byzantini 9 = Denkschriften der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse Denkschriften 249 (Wien 1996).

Laflı 2009 — E. Laflı, Paphlagonia Hadrianopolis'i Arkeolojik Kazıları ve Onarım Çalışmaları 2008 Yılı Çalışma Raporu, Arkeoloji ve Sanat 31/131, Mayıs–Ağustos 2009, 39–62.

Laflı – Christof 2012 — E. Laflı – E. Christof, Hadrianopolis I. Inschriften aus Paphlagonia, BARIntSer 2366 (Oxford 2012).

Laflı – Zäh 2008 — E. Laflı – A. Zäh, Archäologische Forschungen im byzantinischen Hadrianupolis in Paphlagonien, ByzZ 101/2, 2008, 681–712 Taf. 13–26.

Laflı – Zäh 2009 — E. Laflı – A. Zäh, Beiträge zur frühbyzantinischen Profanarchitektur aus Hadrianupolis – Blütezeit unter Kaiser Iustinian I., ByzZ 102/2, 2009, 639–659 Taf. 5–13.

Matthews *et al.* 2009 — R. Matthews – M. Metcalfe – D. Cottica, Landscapes with Figures. Paphlagonia through the Hellenistic, Roman and Byzantine Periods, 330 AD–AD 1453, in: R. Matthews – C. Glatz (eds.), At Empire's Edge. Project Paphlagonia, Regional Survey in North-Central Turkey, Brithish Institute of Archeology at Ankara Monograph 44 (London 2009) 173–199. 216–226.

Patacı – Öz – Laflı 2012 — S. Patacı – A. K. Öz – E. Laflı, Paphlagonia Hadrianoupolis'i Mozaik Buluntuları. Ön Değerlendirmeler, Journal of Mosaic Research 5, 2012, 163–172.

Rossiter 1997 — J. J. Rossiter, The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East, Oxford 1997, 5, 300 f.

Yıldırım 2011 — Ş. Yıldırım, Filyos-Tios Kazı Çalışmaları – 2010, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler 32, Mayıs 2011, 41–43.

Abbildungen

Abb. 1: Lageskizze von Hadrianoupolis in Paphlagonien (E. Laflı, 2008)
Abb. 2: Stadtplan von Hadrianoupolis (E. Laflı, 2008)
Abb. 3: Stadtansicht von Hadrianoupolis (nach GoogleEarth)
Abb. 4: Grabungsplan 2007 der frühbyzantinischen Villa in Hadrianoupolis (S. Patacı, 2007)
Abb. 5: Villa, Raum 3, Nordmauer (E. Laflı, 2007) (= Laflı – Zäh 2009, Taf. 9 Abb. 9)
Abb. 6: Villa, Raum 3, Nordmauer, Freskendetail (E. Laflı, 2007)
Abb. 7: Villa, Raum 3, Westmauer (E. Laflı, 2007)
Abb. 8: Villa, Raum 3, Ostmauer, Freskendetail (E. Laflı, 2007)
Abb. 9: Villa, Raum 3, Ostmauer, Freskendetail (E. Laflı, 2007)
Abb. 10: Villa, Raum 3, Ostmauer, Freskendetail (E. Laflı, 2007)
Abb. 11: Villa, Raum 3, Ostmauer, Freskendetail (E. Laflı, 2007)
Abb. 12: Villa, Raum 3, Südmauer (E. Laflı, 2007) (= Laflı – Zäh 2009, Taf. 10 Abb. 10)
Abb. 13: Villa, Raum 5, Nordmauer, Freskendetail (E. Laflı, 2007)
Abb. 14: Villa, Raum 5, Nordmauer, Freskendetail (E. Laflı, 2007)
Abb. 15: Grundriss der Therme A nach den Grabungskampagnen 2006–2007 (E. Laflı, 2007) (= Laflı – Zäh 2009, Taf. 5 Abb. 1)
Abb. 16: Therme A, Raum 11a, Westmauer mit Pilaster aus Stuck, Vorderansicht (E. Laflı, 2007)
Abb. 17: Therme A, Raum 11a, Westmauer mit Pilaster aus Stuck und Mosaikboden, von oben (E. Laflı, 2007)

Ergün LAFLI
Dokuz Eylül Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
Kaynaklar/Tınaztepe Yerleşkesi
Buca
TR – 35160 Izmir
elafli@yahoo.ca

Séverine Blin – Marjolaine Imbs

La décoration pariétale du *macellum* de Thasos (Grèce): recherches récentes

(Taf. CCVI–CCVII, Abb. 1–5)

Abstract

Just like other public buildings in ancient towns, the *macella* had parietal decorations. However, these decors rarely form the subject of a complete study. The most famous ones, such as those of Baelo, Pozzuoli or Ostia offer a large variety of decorative solutions, from the simplest to the most expensive ones: wall paintings, stucco, marble slabs, *opus sectile* and so on. The *macellum* in Thasos presents, from this point of view, an interesting example. The research of its parietal decoration reveals a different treatment of space. A certain luxury sets the yard, the portico, the entrances or the *sacellum* apart, while the *tabernae*, which primarily have technical functions, are given a more simple treatment (smooth mortar or monochrome wall painting). In this article, we will in particular deal with the decoration of both entrances of the complex. The remains are still preserved *in situ* and the isolated fragments show that the walls were partly covered with marble slabs and partly with wall paintings. The *macellum* in Thasos is therefore a rare example of a mixed decoration combining marble and wall painting in a public building of Northern Greece.

À l'instar d'autres édifices publics des villes antiques, les *macella* peuvent présenter une décoration pariétale. À ce jour, aucun de ces dispositifs n'a encore été étudié de manière exhaustive. À Baelo, pendant longtemps le seul *macellum* à avoir fait l'objet d'une publication monographique, on signale des enduits sur les murs et des stucs sur les éléments architecturaux[1]. À Saint-Bertrand-de-Comminges, la récente publication du *macellum* ne mentionne, à l'exception des mosaïques de pavement, aucune décoration spécifique faute sans doute de vestiges archéologiques[2]. Cl. De Ruyt, la dernière à avoir rassemblé l'ensemble de la documentation relative à ces édifices, mentionne des revêtements de murs, constitués d'enduits peints pour les *tabernae* et parfois de revêtement en marbre ou de stucs pour les *sacella*[3]. Dans le *macellum* de Pouzzoles, l'entrée principale, les *tabernae* de l'aile sud-ouest, les latrines, la *tholos* avaient reçu un revêtement de plaques et de marqueterie de marbre[4]. À Ostie, un décor marmoréen est attesté sur les bassins et les pavements[5]. Faut-il s'étonner de la présence de revêtements aussi luxueux et coûteux dans ces espaces techniques à vocation commerciale et artisanale? Certainement pas si l'on songe que la plupart de ces constructions étaient financées par des évergètes soucieux de valoriser leurs «largesses» par un luxe tapageur. Non plus si l'on cherche à étudier pièce par pièce la répartition précise de ces décors, en distinguant par exemple les espaces accessibles au public, des autres, ou en mettant en relation ces placages de marbre avec des usages techniques particuliers, comme la nécessité de laver à grande eau.

Le *macellum* de Thasos, dont la fouille a commencé en 1996, fournit de ce point de vue de très intéressantes données[6]. Si les vestiges de la décoration pariétale sont aujourd'hui dans un piètre état de conservation, les

[1] Didierjean *et al.* 1986, 146.
[2] Fabre – Paillet 2009.
[3] De Ruyt 1983, 307–312.
[4] Demma 2004, 83–96; Iodice – Raimondi 2007.
[5] C'est à l'époque de Commode que l'édifice est, selon P. Pensabene, recouvert de marbre. Actuellement, il n'y a plus que les pavements ou les bassins a avoir conservé leur décoration en marbre. La décoration pariétale reste méconnue, à l'exception de vestiges de pilastres d'applique en marbre: De Ruyt 1983, 115–124; Pensabene 2007, 339–343.
[6] Marc 1987–2008, Marc 2012a et b.

restes d'enduits peints, l'abondance des fragments d'*opus sectile*, les traces de placage conservées sur les murs fournissent un dossier somme toute assez complet. Il permet en tout cas de restituer, pour certains des espaces, les différentes décorations pariétales qui se sont succédé, du moins pour les phases d'époque impériale.

Description architecturale de l'édifice

Le *macellum* de Thasos, placé immédiatement au sud de la grande place péristyle dans laquelle on a longtemps enfermé l'*agora*, en constituait probablement le prolongement, au moins à partir du début de l'époque hellénistique. La fouille et l'étude de ce complexe, qui sont encore loin d'être achevées, permettent d'ores et déjà de se faire une première idée de l'histoire du bâtiment. Construit peu après le début du III^e^ siècle av. J.-C., il est occupé pendant toute l'époque hellénistique et le Haut-Empire, au prix d'une série de réaménagements et de réfections, mais sans aucune transformation majeure de son plan. Celui-ci s'articulait autour d'une cour carrée, dallée de marbre blanc et pourvue d'un puits circulaire au centre (Abb. 1, 2). Un portique à colonnes en marbre d'ordre ionique courait sur au moins trois de ses côtés, donnant accès à des pièces de plan trapézoïdal au sud-est et rectangulaire au sud-ouest. L'interprétation de ces dernières comme *tabernae* repose, entre-autre, sur la présence pour certaines d'entre elles de seuils à rainure caractéristiques des boutiques. Le *macellum* disposait de deux accès. Le premier, situé au milieu de l'aile nord-est, s'ouvrait vers l'aulè portiquée de l'*agora* et consistait en un vaste porche monumental ionique distyle *in antis*: il s'agit du Passage ionique (Abb. 1, 1). La seconde entrée, plus étroite et plus modeste, permettait l'accès du côté de la rue, par l'intermédiaire d'une autre cour péristyle ionique, la Cour aux cent dalles (Abb. 1, 3).

Différenciation des espaces

La décoration pariétale des différents espaces qui composaient le *macellum* (cour carrée, portiques, boutiques, espaces de circulation, etc.) n'était pas partout identique. Les murs étaient construits dans cet appareil hybride, d'ailleurs si fréquent dans l'architecture grecque d'époque impériale, constitué de blocs plus ou moins assisés et liés au mortier. S'ils étaient uniformément recouverts d'un épais mortier de tuileau, l'épiderme se révélait en revanche assez varié[7]. Dans certaines boutiques, le mortier de tuileau était simplement lissé. Dans d'autres, il était recouvert d'un enduit de chaux blanche. Au moins une des pièces présentait un enduit peint bleu monochrome. Dans tous les cas, l'étanchéité des murs, comme des sols d'ailleurs, semble avoir été la préoccupation principale des constructeurs[8]. Comme on le voit, les revêtements de murs des *tabernae* s'apparentent davantage à un dispositif technique qu'à une véritable décoration, à une exception près, la pièce située au centre de l'aile sud-est (Abb. 1, 5). Cette pièce identifiée désormais comme un *sacellum*, disposait d'un décor très raffiné composé d'enduit peint et de panneaux d'*opus sectile* à réseaux géométriques ou végétaux (Abb. 4). Les murs de la cour (la façade des *tabernae* sous les portiques) et ceux des deux entrées présentaient des vestiges des pattes de fixations en fer et en bronze destinées à maintenir les plinthes, les plaques et les autres éléments qui composent normalement un décor pariétal en marbre. Ces mêmes espaces ont également livré des fragments d'enduits peints. Comme on le voit, toutes les pièces du *macellum* n'avaient pas reçu une décoration uniforme. Il est très probable que tel type de revêtement correspondait à une fonction: aux espaces de circulation ou de représentation, une décoration soignée, voire luxueuse; aux pièces à vocation plus technique, un revêtement plus simple.

Il n'est pas question de présenter ici l'ensemble du dossier. On se contentera d'évoquer les entrées nord-est (Passage ionique) et sud-ouest, deux espaces parmi les mieux connus actuellement. L'abondance et la variété des vestiges découverts lors des fouilles récentes dans le passage sud-ouest ainsi que les observations réalisées sur les murs, relativement bien conservés en élévation, permettent de proposer une restitution du dernier état. Les murs de l'entrée monumentale vers l'*agora* sont en revanche beaucoup moins bien conservés.

---

[7] L'épaisseur du mortier de tuileau varie de manière significative selon la hauteur du mur: il atteint de 5 à 8 cm à la base des murs, alors que pour les parties médianes et hautes il n'est épais que de 3 à 4cm.

[8] Trois des boutiques de l'aile sud-ouest se distinguent par un dispositif de plaques de terre cuite posées de chant à la base des murs. Celles-ci sont recouvertes à leur sommet par un épais joint en quart-de-rond, également réalisé en mortier de tuileau. Le reste du mur était recouvert d'un mortier sans aucun décor reconnu.

Mais les photographies prises lors des premières fouilles dans les années vingt fournissent un témoignage important sur le dispositif du placage, au moment où il était encore partiellement conservé *in situ*.

Les données des fouilles anciennes

Avant 1996, bien avant que ce complexe commercial soit reconnu en plan et correctement interprété, deux fouilles l'avaient touché: la première par A. Laumonier en 1923, la seconde par Cl. Rolley en 1965. L'une et l'autre ont livré des informations d'autant plus précieuses que les vestiges ont aujourd'hui disparu.

Les dégagements d'A. Laumonier avaient mis au jour sur les parements internes du passage ionique des décors pariétaux conservés en partie *in situ*. Les photographies contemporaines des fouilles permettent de constater que la maçonnerie, alors conservée sur une hauteur de plus d'1,50 m, conservait plusieurs assises de plaques de marbres (Abb. 2)[9]. Le niveau inférieur présente une configuration canonique. Une plinthe de marbre blanc précède une rangée de plaques de marbre blanc de grande dimension et tenant lieu d'orthostates. La transition entre le niveau inférieur et le niveau intermédiaire est assurée par un bandeau mouluré en nette saillie par rapport au reste du parement. Du niveau intermédiaire, il ne subsiste qu'une grande plaque de marbre blanc ou gris qui fait retour bien avant le pilastre engagé qui flanquait l'entrée et dont seule la base est conservée. De ces vestiges, il ne reste plus aujourd'hui que la plinthe en marbre dolomitique thasien, qui court à la base de tous les murs de la pièce. Lors des fouilles de 1955 dans ce même secteur, le reste avait déjà disparu.

De l'autre côté du complexe monumental, les fouilles réalisées en 1965 par Cl. Rolley dans le secteur de la Cour aux cent dalles et de l'entrée sud-est du *macellum* ont fourni d'autres informations (Abb. 1). Sur les photographies de l'époque, les murs étaient encore conservés sur une hauteur comprise entre 1,50 et 2 m. Si le placage avait déjà disparu, une plinthe en marbre était encore conservée au pied des murs (comme elle l'est encore aujourd'hui). En revanche, les parements conservaient sur toute leur hauteur une couche épaisse de mortier de tuileau. Le très grand nombre de fragments d'*opus sectile* recueilli lors de ces fouilles conduisait déjà le fouilleur à restituer au niveau de cette entrée sud-est une décoration pariétale en plaques de marbre[10].

Nouvelles observations sur les entrées du *macellum*

Depuis 2005, le relevé exhaustif des parements des deux entrées a mis en évidence des vestiges des pattes de fixations métalliques et ceci sur toute la hauteur conservée des murs (environ 1,50 m). Leurs positions attestent une division horizontale du mur (Abb. 3). Quatre assises, correspondant à la partie inférieure du mur, ont été ainsi identifiées. Une scansion verticale apparaît également, dont le rythme correspond aux distances qui se répètent entre fixations. Il semble bien que des séquences de longueurs différentes alternaient régulièrement. Ce dispositif correspond parfaitement à l'organisation habituelle de ce genre de décoration, où le registre central est en général occupé par une succession de panneaux. Plusieurs exemples de ce genre ont été étudiés à Tivoli ou à Ostie.

Le répertoire formel, constitué à partir de plus d'un millier de fragments recueillis en fouille, se révèle assez riche. On y trouve les éléments de plinthe et d'orthostate en marbre comparables à ceux qui étaient encore visibles sur la photographie de 1923 (Abb. 2). On y trouve également de nombreux autres éléments, comme des plaques, des bandeaux lisses ou moulurés, des pilastres, des *tondini* ou des corniches (Abb. 4)[11]. La grande variété des marbres, treize types différents, témoigne également de la richesse décorative et chromatique de ce programme[12].

[9] Daux – Laumonier 1923, 324–326.

[10] Daux – Rolley 1966, 973.

[11] Marc 2008.

[12] Il s'agit majoritairement de marbres locaux. Les marbres thasiens sont représentés à travers plusieurs variantes (marbre dolomitique, marbre à veines de gneiss, marbre gris à gros cristaux d'Aliki, etc.). Pour les marbres colorés, on a identifié essentiellement des marbres grecs (Carystos, Mytilène, Eretrie, Chios, etc.). Les pierres très coûteuses, comme l'albâtre par exemple, n'apparaissent que sous la forme de petites *crustae*. Les identifications des marbres sont fondées sur une première expertise empirique (à l'œil nu). Celle-ci devra être complétée par des analyses physico-chimiques.

Enfin, des éléments d'enduits peints ont été mis au jour dans le couloir d'accès au sud-est du *macellum*. Il s'agit malheureusement toujours de plaques extrêmement fragmentaires. Elles présentent toutes les mêmes caractéristiques. Une couche picturale, appliquée sur une fine couche de mortier de chaux, conserve des aplats de couleur uniformément blanc, jaune ou rouge. On note également la présence d'un petit élément stuqué recouvert de couleur rouge, destiné à constituer une forme architravée. Aucun décor, ni aucun élément de transition entre ces différents aplats de couleur n'a pu être mis en évidence, ce qui pose le problème de la disposition des différents champs colorés les uns par rapport aux autres et de la restitution de ce décor pictural.

Ces différentes données orientent les hypothèses de restitution vers une décoration pariétale de type mixte, c'est-à-dire qui conjoint un décor de type marmoréen avec un décor peint.

Hypothèse de restitution (Abb. 5)

Le mur était orné d'une décoration à trois registres. Au pied du mur, une plinthe basse en marbre dolomitique thasien de couleur blanche constituait la première assise du registre inférieur. Les éléments qui la composent présentent une forte épaisseur. Ils sont soigneusement polis côté parement et simplement dégrossis sur la face arrière. Cette plinthe, encore conservée *in situ* en de nombreux endroits, courait au pied des murs des deux entrées et de la cour carrée. La deuxième assise, de loin la plus haute, était constituée d'une rangée d'orthostates de marbre gris, disposée légèrement en retrait par rapport à la plinthe. Une troisième assise couronnait ce premier registre. Elle se présentait sous la forme d'un élément mouluré, légèrement saillant, orné d'un cavet entre deux bandeaux droits. Pour ce premier registre, les effets chromatiques sont réduits à une légère opposition entre le blanc des plinthes et de la moulure de couronnement et le gris très clair des orthostates. Deux marbres seulement sont utilisés, tous les deux thasiens: du marbre dolomitique, très blanc, et un marbre un peu plus sombre. On remarque aussi que ce registre ne présente aucune scansion verticale.

Le registre médian se laisse moins aisément restituer, car le niveau de conservation actuel des murs ne permet guère les observations qui appuient les conclusions présentées pour la partie inférieure des murs. Il faut pour ce faire se satisfaire des fragments de placage recueillis lors des fouilles. La très grande rareté des décors de ce genre conservés en élévation et la rareté presque aussi grande de restitutions fondées sur des analyses argumentées limitent tout raisonnement analogique. Il semble bien que la partie centrale des murs était organisée en différents panneaux séparés par des bandeaux. Ce registre était enrichi de pilastres saillants. Ceux-ci sont attestés par au moins deux éléments de fût cannelé en marbre coloré (Fior di Pesco) et par plusieurs chapiteaux en marbre blanc. Aucun élément concret ne permet de les replacer précisément, mais il est tentant de les restituer en limite des murs ou de part et d'autre des entrées. Le découpage en panneaux, séparés par des bandeaux, repose sur la typologie des éléments de placage en marbre. En effet trois ensembles dominent nettement: le premier correspond à des fragments à partir desquels on parvient à reconstituer des éléments de plaques; le deuxième à des éléments de bandeaux en marbre rouge de Chios (dit de Portasanta); le troisième à des éléments appartenant à des tableaux à décor géométrique. L'hypothèse de restitution de ce registre médian privilégie une succession de panneaux étroits à encadrement de bandeaux et de panneaux à décor géométrique, qui jouaient sur l'opposition chromatique des différents marbres. Les exemples conservés *in situ* comme à Ostie, Tivoli ou Cumes, témoignent des multiples combinatoires possibles: dimension des panneaux et des bandeaux, couleurs des différents éléments, motifs décorant les panneaux[13]. Ce registre médian était surmonté d'un couronnement auquel ont été rattachés divers éléments moulurés. La transition avec le registre supérieur s'effectuait grâce à de fines baguettes de marbre blanc[14]. Leur lit supérieur, revêtu de chaux blanche, témoigne du passage à un décor d'enduit peint. Les fragments découverts permettent de restituer différentes surfaces monochromes blanches, rouges ou jaunes, mais il est impossible d'en reconstituer le dispositif précis.

[13] Pour les édifices publics d'Ostie ou la villa Hadriana de Tivoli, cf. Bruto – Vannicola 1990; pour le *forum* de Cumes, cf. Gasparri 2007.

[14] La nomenclature descriptive de ces décors d'applique est encore loin d'être établie. Pour ces baguettes, les Italiens parlent de *tondini*, terme trop équivoque en français.

Conclusion

La décoration de type mixte que nous restituons sur les murs des entrées du *macellum* de Thasos ne constitue pas un exemple isolé. Si les attestations en sont encore rares, c'est qu'elles sont rarement conservées *in situ*, à l'exception d'Ostie, de Stabies ou d'*Herculanum*[15]. Une telle association d'un décor en marbre et d'un décor peint est, de ce fait, encore tout aussi rarement reconnue en fouille. Les exemples se multiplient pourtant: Grand, Avenches, Mandeure[16].

Le programme décoratif pariétal du *macellum* manifeste incontestablement l'intérêt accordé à cet édifice par les édiles ou les évergètes thasiens. Le niveau d'investissement requis pour de tels décors ne fait pas pour autant de notre édifice une construction exceptionnelle[17]. Si pour les *macella*, on ne trouve que bien peu de comparaisons à confronter à ce programme marmoréen, hormis l'édifice de Pouzzoles, il ne faut probablement pas l'interpréter comme une forme de luxe décoratif. Il constitue sans doute une illustration assez commune des décorations pariétales de l'architecture publique d'époque impériale. Elle semble en tout cas plus modeste que les programmes récemment étudiés à Alexandrie de Troade[18] ou encore, et pour citer des commandes impériales, que les beaux programmes restitués pour la *Domus* du Janicule ou la *Domus Augustana* à Rome[19]. Il va sans dire que seule la multiplication de telles études permettra d'apprécier à sa juste valeur ce genre de décor.

Bibliographie

Bertaux 2004 — J.-P. Bertaux, Les revêtements décoratifs de la basilique du sanctuaire gallo-romain de Grand (Vosges), in: P. Chardron-Picault – J. Lorenz – G. Sauron (eds.), Les roches décoratives dans l'architecture antique et du haut Moyen-Age, Actes du colloque d'Autun Archéologie et de l'art 16 (Paris 2004) 333–353.

Blin 2012 — S. Blin, La décoration en marbre des espaces intérieurs à partir d'une inscription découverte à Mandeure (CIL XIII, 5416–5417), in: S. Camporeale – H. Dessales – A. Pizzo (eds.), Arqueología de la construcción III. Los procesos constructívos en el mundo romano. La economía de las obras, Anejos de Archivo español de arqueología (Mérida 2012) 95–106.

Bossmann 2008a — A. Bossmann, Es wetteifern in bunter Pracht die Steine... Zu den Dekorgesteinen einer Säulenhalle von Alexandria Troas, in: E. Winter, Von Euphrat bis zum Bosporus, Kleinasien in der Antike, Festschrift für Elmar Schwertheim zum 65. Geburtstag (Bonn 2008) 133−144.

Bossmann 2008b — A. Bossmann, Buntmarmore aus Alexandria Troas, Studien zum antiken Kleinasien 6, 2008.

Bruto − Vannicola 1990 — L. Bruto – C. Vannicola, Ricostruzione et tipologia delle crustae parietali in èta imperiale, ArchCl 42, 1990, 325−376.

Daux − Laumonier 1923 — G. Daux – A. Laumonier, Chroniques des fouilles 1922, BCH 47/2, 1923, 324−326.

Daux − Rolley 1966 — G. Daux – Cl. Rolley, Chroniques des fouilles 1965, BCH 90/2, 1966, 966−981.

De Ruyt 1983 — Cl. De Ruyt, Macellum, marché alimentaire des Romains, Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain 35 (Louvain-la-Neuve 1983).

Didierjean *et al.* 1986 — F. Didierjean – Cl. Ney – J.-L. Paillet, Le macellum. Belo III, Publication de la Casa de Velasquez (Madrid 1986).

Dubois-Pélerin 2008 — E. Dubois-Pélerin, Le luxe privé à Rome et en Italie au Ier siècle après J.-C. (Naples 2008).

Fabre − Paillet 2009 — G. Fabre – J.-L. Paillet, Le macellum, Saint-Bertrand-de Comminges VI, Aquitania (Santander 2009).

Filippi 2005 — F. Filippi (ed.), Palazzo Altemps. I colori del fasto, La domus del Gianicolo e suoi marmi (Milan 2005).

Fogagnolo 2009 — S. Fogagnolo, Rivestimenti marmorei del complesso palaziale di epoca flavia, in: F. Coarelli (ed.), Divus Vespasianus. I bimillenario dei Flavi (Milan 2009), 280–283.

[15] *Domus* sotto il Casseggiato del Vicolo di Dionisio à Ostie, cf. Pensabene 2007, 156–158; Casa dei Cervi à *Herculanum*, Dubois-Pelerin 2008, 379; Villa di Arianna à Stabies, Dubois-Pelerin 2008, 361–363.

[16] Pour Grand (édifice dit la basilique), cf. Bertaux 2004; Avenches (thermes), cf. Martin Pruvot 2006; Mandeure (thermes), cf. Blin 2012.

[17] Pour les questions liées au financement de ces programmes, cf. Blin à paraître, Mar – Pensabene 2008.

[18] Bossman 2008a; Bossmann 2008b.

[19] Filippi 2005; Fogagnolo 2009.

Gasparri 2007 — C. Gasparri, Cuma. Rivestimenti parietali e pavimenti in marmo dai nuovi scavi del Foro, in: I Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 Settembre 2007, AION Arch Quad 18 (Napoli 2007). http://www.peintureantique.net/Napoli2007/poster/Poster%20Cuma%20definitivo.pdf

Iodice – Raimondi 2007 — S. V. Iodice – M. Raimondi, Il Macellum di Pozzuoli. Le decorazione parietale e pavimentale, in: C. Guiral Pelegrín (dir.), Circulacion de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de l'AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septembre 2004 (Zaragoza 2007) 351–356.

Mar – Pensabene 2008 — R. Mar – P. Pensabene, Finanziamento dell'edilizia pubblica e calcolo dei costi dei materiali lapidei. Il caso del foro superiore di Tarraco, in: S. Camporeale – H. Dessales – A. Pizzo (eds.), Arqueología de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano, Italia y provincias occidentales, Mérida, Instituto de Arqueología, 25–26/11/2007, Anejos de Archivo español de arqueología 50 (Mérida 2008) 503–531.

Marc 1987–2008 — J.-Y. Marc, Abords Sud de l'agora de Thasos, BCH 121–2, 1997, 765–775.
Id., *Ibid.*, 122–2, 1998, 556–566.
Id., *Ibid.*, 123–2, 1999, 489–498.
Id., *Ibid.*, 125–2, 2001, 592–600.
Id., *Ibid.*, 128–129, 2004–2005, 752–759.
Id., *Ibid.*, 132–2, 2008, 737–765.

Marc 2012a — *Id.*, Urbanisme et espaces monumentaux à Thasos, REG 125, 2012, 3–17.

Marc 2012b — *Id.*, Un macellum d'époque hellénistique à Thasos, in: L. Cavalier – R. Descat – J. DesCourtils (eds.), Basiliques et agoras de Grèce et d'Asie Mineure (Bordeaux 2012) 225–239.

Martin Pruvot 2006 — Ch. Martin Pruvot, Les programmes décoratifs – Les placages de marbre, in: C. Morier-Genoud, L'insula 19 à Avenches. De l'édifice tibérien aux thermes du II[e] siècle, Aventicum 4, Cahiers d'archéologie romande 103 (Lausanne 2006).

Pensabene 2007 — P. Pensabene, Ostiensum marmorum decus et decor. Studi architettonici, decorativi e archeometrici (Rome 2007).

Abbildungen

Abb. 1: Plan de l'*agora* de Thasos et du *macellum*, M. Wurch – Kozelj, EFA
Abb. 2: Décoration pariétale du Passage ionique au moment de sa découverte, archive EFA
Abb. 3: Relevé de l'implantation des pattes de fixation des marbres sur le mur sud-ouest du passage, S. Blin and M. Imbs, EFA
Abb. 4: Panneau d'*opus sectile* du *sacellum* et couronnement de la cour du *macellum*, S. Blin and M. Imbs, EFA
Abb. 5: Hypothèse de restitution

Séverine Blin
blin.severine@gmail.com

Marjolaine Imbs
Marjolaine_imbs@hotmail.fr

Nicole Blanc – Hélène Eristov – Henri Leredde

FABVLVS©. Stuccoes and wall paintings of the graeco-roman world

(Taf. CCVIII, Abb. 1)

Abstract

FABVLVS© est un ensemble logiciel constitué d'un site Web et d'une base de données dédiée aux peintures et stucs du monde gréco-romain (III[e] s. av. J.-C. – VII[e] s. ap. J.-C.). Chaque décor, stuc ou peinture, est identifié par son support architectural (façade, paroi, plafond, voûte...). Un décor dispersé entre plusieurs lieux de conservation (*in situ*, musée, dépôt, etc.) retrouve ainsi son intégrité d'origine. Le système de description permet de rendre compte d'un motif isolé comme d'une composition complexe. FABVLVS intègre géolocalisation des sites, visualisation et agrandissement des images et est interrogeable par moteur de recherche.

FABVLVS est fondé sur le principe des contributions: il est ouvert aux chercheurs, archéologues, institutions et associations spécialistes du domaine, qui souhaitent y diffuser leur documentation. FABVLVS a vocation à recueillir données et archives publiées, mais aussi du matériel inédit. A ce titre, FABVLVS peut fournir un mode alternatif de publication, par la «signature» des enregistrements et leur validation par un comité scientifique.

1. Why Fabvlvs?

The corpus of Graeco-Roman ornamental plasters is both rich and complex. Stuccoes and wall paintings were often used to decorate both the inside and the outside of public and private buildings, and in some cases they are the only architectural evidence remaining. Sometimes completely preserved like at Rome or Pompeii, but often reduced to small fragments, they provide invaluable information about the myths and cults, aspirations and tastes of specific social classes, regions and periods. The palimpsest of layers, repairs and graffiti enables us to read the history of a building as well as the evolution of techniques and skills. Together they acquire meaning and form a common language born in the Hellenistic *koiné* and lasting up until late antiquity.

The amount of existing data and its heteroclite nature make it particularly difficult to study and raise a number of major problems which can be summarised as follows: How can the relationship between architectural and archaeological context be indicated? How can the iconographic complexity and the details of a specific ornamental plaster be described? How can fragments preserved in different places be reunited? How can high quality graphical illustrations and photographs be stored?

Once these questions have been solved, it is necessary to ensure an optimal use of this dataset and in particular to ensure that the scientific community can easily access it.

Finally it is fundamental to bring together all the specialists of this field of research so that they contribute their data and take part in this common venture.

FABVLVS aims to answer these questions.

2. The Actors

CNRS (Centre national de la recherche scientifique) and ENS (École normale supérieure) have played a key role in the field of ornamental plasters since the 1970ies, in close collaboration with the APPA-CEPMR

(Association pro Pictura Antiqua – Centre d'Études des Peintures Murales Romaines) and its laboratory in Soissons, specialised in the study and restoration of antique painted decors. Various research teams as well as scientific and heritage institutions have entrusted us with a large dataset, much of which derives from our collaboration with field archaeologists and research and higher education institutions both in France and abroad. As part of this ongoing process, our group is currently working on the project «*In situ* Wall Paintings» led by C. Vibert-Guigue.

In the course of our work we are thus constantly faced with the problems caused by the multiplication of small scale, difficult to use databases and the technical limits of software currently available to archaeologists. Furthermore, the growing need to provide online access to the general public and specialists of other domains requires a powerful technical tool, capable of offering the same ease of access and consultation as the professional sites to which we are now accustomed.

This is why we decided to collaborate with database and network specialists of the Institute Galilée (University of Paris 13), in order to develop a new adapted software package.

3. Data Structure: definition and choice of the recording unit

The first question when one creates a file, be it digital or not, is to define the object of the file. The answer seems simple in our case: a wall painting, a stucco. However, how should it be understood and within which limits? What is the core element to which metadata (literally "data about data", in our case the different descriptive categories) will be linked?

The easiest choice is to select the «photo» as object of the file, thus turning the database into a digital picture library. This library will primarily serve purposes of inventory and management, even if it can help answer scientific questions when the photos are completed by information on the object reproduced (description, dating, bibliography). This is, for example, the structure chosen by MédiHAL (http://medihal.archives-ouvertes.fr) an open archive of photos and scientific images, which regroups the iconographic data gathered by scholars in different disciplinary fields. The major problem for archaeologists is that the data thus recorded is the photograph or illustration, defined by its field of vision, and not the original artefact.

Therefore archaeological databases are usually files of «decors», characterised by metadata (location, description, dating, bibliography and illustration often including various images) and identified as such by a specialist. This choice is more satisfying from a scientific perspective, however it does not enable the creation of a coherent catalogue because the notion of «decor» can refer to a site as a whole, to a small fragment, to a panel in a museum or to a whole room in a building. This makes it impossible to propose a homogeneous system of description and causes unavoidable redundancies and lacunae, which make the decorative unit difficult to discern.

The difficulty of defining a homogeneous descriptive entity is of course logical considering the variety of objects that we wish to describe and include within FABVLVS: *in situ* decors, such as the vaults of *hypogea* or the fully preserved painted walls of Pompeii; fragments of a few square centimetres found in a backfill; or isolated painted fragments, such as figures and figurative scenes exposed in a Museum.

In order to define the base unit, we have therefore chosen the common denominator of all these decors: they are all architectural plasters, even when they have been removed from their original support. We study wall paintings and not paintings on vases, stuccos and not sculptures in the round. The conclusions of the seminar «Decors and architecture in Gaul»[1], held in Toulouse in 2008, confirmed that this choice was the most coherent one for a database whose purpose and perspective is first and foremost archaeological.

If the chosen unit of reference is the architectural support, then what is recorded is the wall (or ceiling, fronton, cornice, etc.) and the metadata is related to this support: provenance, place of conservation, archaeological data, geolocalisation, structural works, technique of decor (painting, stucco, incrustations, gold, …), detailed iconographic description, graffiti, dating, bibliography and illustration.

[1] Balmelle *et al.* 2011.

To summarise, and without detailing them further, all the information from the excavation and the study are related to this support and interrelated by links. The complexity of these links requires the development of specific software because the standard tools available on the market are currently unsatisfactory.

4. Data structure: description and querying

Choosing the architectural support of the ornamental decor as unit of recording has major methodological and scientific consequences.

First of all, this choice means that the material included must have undergone at least a preliminary study and therefore that raw data cannot be included[2]. This is logical since FABVLVS is not an inventory of finds, but aims to provide validated and useful information to the scholarly community and the general public and not only to the specialists of the field. This also means that FABVLVS is in no way a substitute for field databases, regional projects or inventories of museums, warehouses or collections. It is a scientific tool of research, similar to a traditional publication, which integrates both previously recorded data and new unpublished data. However, unlike printed publications, it can include an unlimited amount of data, texts and images and most importantly it enables quantitative approaches to the study of the material.

Another problem often encountered when recording an architectural support is that the decor, which originally covered it, can be kept in different places. For example, a painted wall may have been destroyed or preserved *in situ* and its decor may have been moved to two or more places: typically paintings with a single colour background or seriously damaged ones will remain *in situ*, figurative scenes will be exposed in a museum after restoration, whereas fragments discovered at the foot of the wall will be stored in a box in a warehouse, whilst awaiting study, restoration and exhibition. By regrouping all the elements, which originally belonged to a single architectural support, FABVLVS both recreates the decorative unit and allows a better management of the remains; this is a considerable advantage both for the scholar who wishes to access data and for the curator who is responsible for their preservation.

The complexity of the decors being studied adds another difficulty. Indeed, the system must be coherent enough to make it possible to integrate in the same file an isolated motif and a complex composition, a simple palmette and a fully preserved Pompeian wall. Furthermore, it must be useful both to a scholar from another field as well as to a specialist who is interested in a very specific detail.

To solve this problem, FABVLVS has four fields, which enable a structured description by breaking down the information in a simple fashion (composition, ornamental motifs, scene, figures) and a fifth field, for the general description, with enough space (4000 characters) to cover most cases. However a wall sometimes includes various distinct panels, which are difficult to articulate together, and specific motifs can require very detailed descriptions. This is the reason for which it is possible to divide a single ornamental decor in any number of sub-units (called “elements” in FABVLVS). The user can then zoom in on a specific part of the decor, selected because it forms an independent iconographic unit or because of its intrinsic interest. Of course, each sub-unit can be linked directly to a bibliography or a specific illustration, something particularly necessary for elucidating details. The same is true of the inscriptions and graffiti, which give the user direct access to highly specialised information.

The textual content of FABVLVS is essential since it was first and foremost created as a research tool, however, in a field such as ours, images play a role at least as important. These images include, alongside photos, graphic illustrations such as old engravings, watercolours, plans, drawings, whose importance is sometimes as great as that of the photos but whose quality varies greatly. The user can zoom in on any image (the only limit being the quality of the image).

An integrated search engine enables the user to find any information within FABVLVS, either directly or by field.

[2] The study of the mortar of fragments found out of context (back-fill, old collection) often makes it impossible to determine the type of architectural support. When only the plaster is preserved, a specific option «unknown support» nonetheless ensures that a fragment or a coherent series of fragments can be classified.

FABVLVS: contribution and new data

FABVLVS was created to integrate published data and archives. It was initially conceived to gather the documentation assembled by members and collaborators of the UMR 8546 (ENS-CNRS), as well as those of the CEPMR of Soissons (currently APPA), who have been working for over 40 years both in France and within the Graeco-Roman world as a whole. However, much information is contained in the so-called «grey literature» that is internal, but also official files and reports that have not been published.

Part of their content can be included as such in the existing fields of FABVLVS but it will also be possible to include direct links to digital versions of these documents (protected .pdf files). FABVLVS will enable links towards published documents, describing for example the excavation or the results of chemical analyses, which are too complex to synthesise but which the user may wish to consult.

However, besides being a databank, FABVLVS is first and foremost a research tool. Its originality and strength are based on the principle of encouraging contributions. FABVLVS is open to scholars, archaeologists, institutions and associations specialised in the domain who wish to enter their data. The site is currently in French, but will soon be available at least in English and Italian.

A signed convention fixes the conditions of data contribution. Each author is responsible for the scientific content of his contribution and guarantees its quality. This scientific responsibility is guaranteed by a two tier system of signature.

The field "data editor" is signed by the author of the file, who is responsible for the content only to the extent that his work involved rewriting and synthesising published data. Logically, when possible it is better if this person is the original author of the study or publication from which the data have been extracted so as to guarantee data quality.

Alongside its function of diffusion and enhancement of the documentation, FABVLVS also aims to allow an alternative mode of publication of new data. Indeed, the scientific field of wall decors suffers from an excessive fragmentation of its documentation. Without time to prepare a traditional publication many archaeologists, especially those not specialised in this field, do not publish these remains, thus causing a considerable loss of information.

The possibility of recording their data in FABVLVS would provide a temporary or definitive alternative to a traditional publication. This is the reason for which a field «author» has also been included in FABVLVS. Its validation must still be organised, but we plan to create an international scientific committee, which will function along the same principles as classical reading committees of scientific reviews and will grant a status of publication to the new material included in FABVLVS. Logically, the AIPMA, with its network of specialists and APELLES correspondents will play this role.

Bibliographie

Balmelle *et al.* 2011 — C. Balmelle – H. Eristov – F. Monier (éds.), Décor et architecture en Gaule entre l'antiquité et le haut Moyen Âge. Actes du colloque international Université de Toulouse II-Le Mirail 9–12 octobre 2008, Aquitania suppl. 20 (Pessac 2011).

Abbildungen

Abb. 1: FABVLVS

Nicole Blanc
CNRS – Archéologie et Philologie d'Orient et d'Occident
E. N. S.
45 rue d'Ulm
F – 75005 Paris
nicole.blanc@ens.fr

Hélène Eristov
CNRS – Archéologie et Philologie d'Orient et d'Occident
E. N. S.
45 rue d'Ulm
F – 75005 Paris
helene.eristov@ens.fr

Henri Leredde
Institut Galilée
Université Paris 13
Sorbonne Paris Cité
99 avenue Jean-Baptiste Clément
F – 93430 Villetaneuse
leredde@math.univ-paris13.fr

Irene Bragantini

'Zeitstil und Lokalstil?': considerazioni conclusive

Fermare l'attenzione e riflettere insieme sullo 'stato dell'arte' dopo un incontro così ricco, pieno di dati nuovi e interessanti, così partecipato anche nelle discussioni, espone chi si accinge a questo compito al rischio di concentrarsi sulle problematiche e i temi che gli sono più vicini, tralasciando argomenti e contributi altrettanto importanti: cercherò di evitare questo pericolo, chiedendo scusa sin d'ora se le considerazioni che proporrò rifletteranno troppo direttamente i miei interessi di studio.

Il titolo scelto per il convegno, 'Zeitstil und Lokalstil?', nato da considerazioni legate alla particolarissima situazione archeologica delle case di Efeso[1], intende portare all'attenzione di tutti i partecipanti quei contesti che consentano di affrontare su nuove basi questa dibattuta relazione. Ma non solo Efeso, a questo esempio possiamo affiancarne altri di grande interesse, come è il caso di Ostia[2]: qui programmi edilizi di largo respiro, che hanno interessato parti importanti della città antica, permettono di leggere in filigrana il funzionamento del sistema e di individuare gli elementi in base ai quali committenti e artigiani costruiscono e articolano la loro risposta nel caso di interventi contestuali di particolare ampiezza, realizzando al contempo una gerarchia tra le decorazioni. Superate le considerazioni che ponevano ancora in maniera problematica il rapporto tra la funzione dell'ambiente e la sua decorazione, che appare ormai come un fatto assodato, possiamo ora cercare di capire – sulla base di una diffusa casistica – come si declini questa fondamentale relazione: contesti più 'informativi', come questi di Efeso o Ostia, consentono di individuare gli elementi in base ai quali gli artigiani operano sul loro repertorio (in termini di scelta dei colori, degli schemi, dei soggetti...), per adattare la decorazione dell'ambiente alla sua funzione e alla sua 'posizione gerarchica' (in termini soprattutto di rituali di ospitalità) all'interno di una struttura determinata.

Il tema proposto per il convegno invita a concentrare gli sforzi interpretativi sui dati archeologici offerti dai contesti oggetto di studio, costruendone 'dall'interno' gli argomenti e lavorando sul modo in cui le diverse realtà hanno preso forma, piuttosto che sovrapporre al dato 'locale' osservazioni generali di natura stilistica costruite a partire da altre realtà. In questo senso, le recenti pubblicazioni sulle unità abitative dell'*insula* 2 di Efeso diventano esemplari del percorso fatto nell'arco di 50 anni dall'insieme delle discipline archeologiche, in un tentativo costante di mettere a giorno e sottoporre a nuova discussione i propri metodi e i propri dati[3].

Accanto a questa valorizzazione interna al contesto archeologico, il tema proposto spinge a superare l'aspetto meramente descrittivo, per porre le basi di un più ampio discorso interpretativo: si tratta di costruire in diacronia, a partire dalle singole realizzazioni, il discorso figurativo sviluppato dalla pittura parietale, cercando di 'fare la tara' delle realtà peculiari di un particolare contesto o di un particolare gruppo di artigiani, che possono ostacolare la ricostruzione di un discorso di ordine generale come quello che qui si vorrebbe proporre[4].

---

[1] Cfr. in particolare Zimmermann 2002.

[2] Cfr. Falzone, in questo volume.

[3] Thür 2005; Krinzinger 2010.

[4] Problematiche affini nel campo degli studi sul mosaico sono affrontate in Ghedini 1996, che distingue due livelli nell'analisi, riferibili l'uno al gusto – da raccordare alle 'grandi aree di cultura musiva' – l'altro agli schemi attestati nei diversi siti, livelli definiti anche come sovraartigianali e artigianali. La proposta mira a scomporre l'esame dei singoli manufatti nei diversi elementi che li costituiscono, nel tentativo di pervenire attraverso una successiva elaborazione dei dati a valutazioni poggianti su basi chiaramente esplicitate e dunque più controllabili.

Una problematica come questa, strettamente legata alla questione della circolazione delle maestranze[5], deve tenere sotto attento controllo sia i livelli cronologici che quelli della committenza. Contesti eccezionali, come quelli che ci sono stati presentati dall'Etruria tardoellenistica[6], di livello paragonabile al santuario di Palestrina, non possono essere affrontati in un'ottica di 'stili locali': essi presuppongono infatti una 'circolazione mediterranea' di maestranze di altissimo livello, per le quali credo si possa ammettere una conoscenza diretta, di prima mano, dei materiali rappresentati nella decorazione parietale.

Non ho il tempo di soffermarmi sulla situazione tra tarda età repubblicana e prima età imperiale, che del resto non rappresenta un argomento centrale in questo convegno, che ha tra i suoi molti meriti quello di aver portato in primo piano contesti medio- e tardoimperiali provenienti dalle zone orientali del Mediterraneo finora meno rappresentate, 'allentando' l'attenzione dai contesti italici, e vesuviani in particolare. Vorrei però ricordare che la funzione sociale della decorazione – e di quella domestica in particolare – nei pochi decenni che vedono la centralità dell'Italia, costruisce un 'codice condiviso', al quale corrisponde un omogeneo discorso ideologico che si riflette in un repertorio altamente standardizzato di schemi e iconografie, motivi, tecniche e colori. Pitture come quelle di Assisi, ad esempio, si rivelano straordinariamente vicine a quelle della villa di Castel di Guido riproposte nel convegno di Napoli[7], mentre fuori dall'Italia i frammenti qui presentati da Merida dimostrano la forza in quest'epoca di un modello centrale, che ben si spiega con la particolare situazione storica della Lusitania[8]. Credo inutile sottolineare come non si tratti della ripresa di un modello 'pompeiano' e neppure 'campano', bensì di un modello urbano ('stadtrömisch'), che in quest'epoca vediamo fedelmente seguito – con il conseguente impegno economico che esso comporta – sia in Italia che nelle province[9], e la vicinanza cronologica tra fenomeni di natura assai diversa non significa certo confondere le conseguenze di fenomeni di fondamentale portata storica – che vedono la fine della centralità dell'Italia e del modello da essa offerto, e che si riflettono anche sullo statuto della pittura parietale – con le conseguenze di un disastroso evento naturale.

Questo convegno è stato l'occasione per ampliare in maniera sostanziale le evidenze note, presentando contesti sia pubblici che privati il cui studio dovrà consentire di costruire – per queste epoche e in particolare per le aree orientali dell'impero – l'intelaiatura di un discorso unitario in cui possano essere inserite le singole realtà, ponendo infine le basi per una articolazione globale dei sistemi decorativi e per una ricostruzione della circolazione di temi e schemi sulla quale molti tra noi discutono insieme già da tempo, e che ha trovato particolare attenzione nel convegno di Zaragoza[10].

Quello che emerge con forza dall'insieme dei contributi che abbiamo ascoltato è "la fine" dell'elemento mitologico come definitore unico dei luoghi e degli spazi dell'abitare, a vantaggio della formazione di un diverso sistema di decorazione della casa, in cui il riferimento al marmo e al valore simbolico dei materiali articola il complesso del discorso figurativo, senza che questo debba sempre e necessariamente significare – in tutte le epoche e in tutti i contesti – la sostituzione di un materiale pregiato con una sua imitazione 'a bas-

[5] Cfr. Guiral Pelegrín 2007.

[6] Cfr. Donati – Cavari, in questo volume. Di altissima qualità è anche il mosaico policromo con raffigurazione di schiavi neri dallo stesso sito: cfr. Gualandi 2002.

[7] Cfr. Boldrighini, in questo volume. Per la villa di Castel di Guido: Moormann 2010, con la bibliografia precedente.

[8] Per i frammenti da Merida – centro per il cui sviluppo monumentale è ben nota l'importanza della figura di Agrippa – cfr. Mora et al., in questo volume. Nella Terraconese, la situazione di Carthago nova, per quanto riguarda le decorazioni sia dei monumenti pubblici che degli edifici privati, ben si spiega grazie ai legami con la famiglia di Augusto: Noguera Celdrán et al., 2009.

[9] Cfr. Strocka, in questo volume, al quale rimando anche per le considerazioni sulla documentazione ercolanese. Lo stesso fenomeno è del resto ben osservabile in quest'epoca nella decorazione architettonica, come risulta dalle articolate osservazioni di Hesberg 1990. Un altro esempio della diffusione dei sistemi decorativi centroitalici, con lo spostamento nei siti periferici di artigiani provenienti da aree centroitaliche, è offerto per la tarda età repubblicana dai contesti di Narbonne (cfr. Sabrié, in questo volume); per la prima età imperiale, oltre ai frammenti da Merida citati a nota 8, cfr. le pitture della villa di Isera: De Vos – Maurina 2011, in particolare 261–311.

[10] Guiral Pelegrín 2007. Nella maggiore frammentazione delle produzioni artigianali che caratterizza il mondo tardoantico – che corrisponde al moltiplicarsi dei centri di produzione e dei livelli di committenza – è più agevole ricostruire la circolazione dei temi e degli espedienti comunicativi che derivano dalla costruzione del sistema figurativo dell'arte ufficiale – come la frontalità o la centralità – mentre più difficile appare la ricostruzione dell'uso degli schemi.

so costo’: il caso di Piazza Armerina dimostra infatti che questi temi trovano posto anche all’interno di complessi appartenenti ai più alti livelli di committenza[11]. Il rivestimento “marmoreo”, in marmo o in pittura, è parte del mutato discorso figurativo che viene svolto nella casa, come dimostrano con chiarezza proprio le unità abitative dell’*insula* 2 di Efeso, ma anche i contesti microasiatici qui presentati[12]: il marmo (vero o dipinto) contribuisce a segnalare l’uso degli spazi, riprendendo con intenzionale fedeltà l’aspetto dei marmi ‘imitati’ e la loro diversa disposizione in parete[13]. La decorazione ‘non figurata’, e in particolare il linguaggio espresso dall’architettura, contribuiscono (ancora una volta!) a creare il sistema decorativo della casa, che si articola ora sovente senza fare ricorso all’elemento figurato, mutuando dall’architettura e dai sistemi compositivi dell’arte ufficiale il senso di una decorazione: è su questo sfondo che va valutata anche la vastissima diffusione del ‘tema’ delle pitture che imitano un rivestimento in *opus sectile*, delle quali andrà ora valutato il senso della presenza nei vari contesti[14].

I casi che ci sono stati presentati sono in gran parte di ambito domestico, e osservando in diacronia come funziona il sistema decorativo della casa notiamo che nelle diverse epoche il ‘peso’ del discorso comunicativo è portato o dalle immagini mitologiche, o da figurazioni i cui singoli soggetti possono essere ricondotti al tema della rappresentazione dello status sociale[15], o da decorazioni ‘non figurate’ ma che non per questo sono prive di una funzione comunicativa, quali appunto i sistemi architettonici o i rivestimenti a finto marmo[16].

Tornando ora alla domanda iniziale, ‘Zeitstil’ e ‘Lokalstil’, non sembra facile affrontare il problema nei singoli centri e il compito appare forse ancora prematuro, come rendono chiaro gli equilibrati interventi che prendono lo spunto da alcuni esempi concreti[17]. Per cercare di costruire questa risposta, disponiamo però ora di più solide basi che – più che uno stile locale – ci consentono di riconoscere un repertorio, declinato localmente da gruppi di artigiani. Possiamo quindi comprendere le motivazioni delle scelte dei pittori in contesti particolarmente rappresentativi, motivazioni che però non portano e – vorrei dire, non possono portare – “to a search for new solutions and forms of expression”[18], nuove soluzioni e nuove forme di espressione che storicamente vediamo raramente nascere a livello locale.

Nel permetterci di ricostruire il funzionamento dei sistemi decorativi nelle diverse epoche, e consentendoci – come ci si augura – di riflettere sui problemi connessi alla loro circolazione, questo convegno si pone dunque in continuità con quello sopra ricordato tenutosi nel 2004 a Zaragoza[19], che aveva appunto richiamato l’attenzione sulla circolazione dei temi e degli schemi decorativi, elementi ‘di base’ nella produzione delle figurazioni, che scaturiscono dall’interazione tra le scelte dei committenti e l’operato degli artigiani[20].

---

[11] Cfr. Gasparini, in questo volume.

[12] Cfr. Polat, in questo volume.

[13] Per la disposizione in parete di diversi tipi di marmi rappresentati, con i marmi bianchi dello zoccolo via via sostituiti da marmi colorati nelle zone di maggior impatto visivo, cfr. Zaccaria Ruggiu, in questo volume.

[14] In alcuni interventi (ad esempio Guiral *et al.*, in questo volume; Heckenbenner *et al.,* in questo volume; Gasparini, in questo volume) la forte ‘ispirazione architettonica’ del repertorio è stata considerata un intenzionale richiamo ai sistemi di II stile, talvolta con funzione arcaizzante, una interpretazione che credo debba essere attentamente vagliata caso per caso.

[15] All’interno di questa tematica (la rappresentazione dello status sociale e la rappresentazione simbolica di quella appartenenza), troviamo frequentemente in contesti di media e tarda età imperiale – e con particolare pregnanza negli ambienti destinati a funzioni conviviali – gli “waiting servant(s)” che appaiono affacciarsi come sulla quinta di un teatro. Agli esempi noti e discussi in Dunbabin 2003, che dimostrano il favore di cui questo soggetto gode presso i committenti tardoantichi, si possono aggiungere quelli dalla *basilica thermarum* del complesso rinvenuto a Roma nell’area della Stazione Termini (Paris 1996), nonché quelli nel frattempo resi noti e valorizzati da Zeugma (Barbet 2005, 25–37) ed Efeso (Zimmermann 2010, in particolare 109–114: triclinio (6) o ‘Theaterzimmer’ dell’unità abitativa 1, *Insula* 2) e quello da Antandros, datato al VI secolo d.C. (cfr. Polat, in questo volume).

[16] Schneider 1983, 54 f. costruisce un possibile ‘significato’ degli schemi figurativi tardoantichi (“abstrakte Wandgliederungssysteme”), togliendo agli elementi che compongono queste figurazioni ogni carattere accidentale: egli ne vuole cioè costruire il significato simbolico attraverso la comprensione dei singoli elementi del sistema e la ricostruzione globale del funzionamento di questo linguaggio figurativo. Sulla mutata funzione del mito nel piano comunicativo dei sistemi tardoantichi cfr. *ibidem,* 124–157.

[17] Cfr. ad esempio i contesti cirenaici: Żelazowski, in questo volume.

[18] Cfr. Zelazowski, in questo volume.

[19] Guiral Pelegrín 2007.

[20] Bragantini 2007, 23.

La pittura parietale si conferma come un mezzo privilegiato, in grado di far parlare realtà archeologiche di difficile interpretazione, grazie anche allo sforzo di sistematizzazione dei dati raccolti che – sulla spinta del fondamentale ruolo 'promozionale' svolto in questo campo ormai da decenni da A. Barbet e dal CEPMR (Centre d'étude des peintures murales romaines) – caratterizza lo studio di questi materiali, consentendo di premiare con risultati di sicuro, generale interesse, il notevole dispendio di tempi e gli alti costi che questo genere di lavori comporta. Possiamo quindi ben dire che nel corso dei convegni dell'AIPMA si è venuta delineando una particolare fisionomia di queste problematiche e dei modi in cui esse possono essere affrontate, un tema che si precisa con sempre maggiore chiarezza, consentendo di approfondire l'analisi spostando l'attenzione dai dati puramente tecnici o stilistici a un più meditato inserimento delle realizzazioni della pittura tra le manifestazioni artistiche e artigianali di ciascuna epoca.

Tutto bene dunque, nella vita scientifica di una associazione che può vantare di aver sensibilmente contribuito con i suoi congressi all'avanzamento di un particolare campo di studi, con una speciale attenzione al rapporto tra la pittura, l'architettura e le tecniche di rivestimento nel loro insieme? Considero ancora attuale un '*desideratum*' già espresso nel convegno di Zaragoza, quello di accogliere con maggior convinzione sistemi globali di lettura delle immagini che per epoche più antiche e per contesti diversi hanno dato risultati molto significativi, riflettendo sulle necessarie premesse metodologiche che ciò comporta[21]: proprio nella consuetudine degli scambi di idee e di progetti di lavoro che molti tra i presenti da tempo condividono, consuetudine che ha consentito di costruire e approfondire un percorso coerente di studio, vedo il possibile rischio di restringersi all'interno di problematiche, metodologie e campi di indagine ricorrenti.

Estendere con forza l'interesse anche ad altre epoche rispetto a quelle sulle quali si è finora concentrato in larga misura l'interesse di questi convegni, con un convinto sforzo di riflessione e di apertura ad altre problematiche, mi sembra una necessità che – se da tutti condivisa – potrà dare orientamenti anche rispetto al prossimo convegno dell'associazione, al quale auguro il successo di questo che ora chiudiamo, ringraziando ancora una volta e di tutto cuore la città, l'istituzione e l'organizzatore che ci hanno così piacevolmente ospitato.

Bibliographie

Barbet 2005	A. Barbet (ed.), Zeugma II. Peintures murales romaines, Varia Anatolica 17 (Paris 2005).
Bragantini 2007	I. Bragantini, La circolazione dei temi e dei sistemi decorativi. Alcune osservazioni, in: Guiral Pelegrín 2007, 21–25.
De Vos – Maurina 2011	M. De Vos – B. Maurina, La villa romana di Isera. Ricerche e scavi (1973–2004) (Rovereto 2011).
Dunbabin 2003	K. M. D. Dunbabin, The Waiting Servant in Later Roman Art, AJPh 124, 2003, 443–468.
Ghedini 1996	F. Ghedini, Cultura musiva a Nora, in: F. Guidobaldi – A. Guiglia Guidobaldi (eds.), Atti del III Colloquio AISCOM, Bordighera 6–10 dicembre 1995 (Bordighera 1996) 219–232.
Gualandi 2002	M. L. Gualandi, Il mosaico dell'esedra con raffigurazione di negri, in: F. Cambi – D. Manacorda, Materiali per Populonia, Quaderni del dipartimento di archeologia (Firenze 2002) 155–166.
Guiral Pelegrín 2007	C. Guiral Pelegrín (ed.), Circulacion de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la AIPMA, Zaragoza-Calatayud 21–25 septiembre 2004 (Zaragoza 2007).
Hesberg 1990	H. von Hesberg, Bauornament als kulturelle Leitform, in: W. Trillmich – P. Zanker (eds.), Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit, Kolloquium in Madrid 19–23 Oktober 1987, Abhandlungen (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 103, Veröffentlichungen der Kommission zur Erforschung des Antiken Städtewesens) (München 1990) 341–364.
Krinzinger 2010	F. Krinzinger (ed.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohnheiten 1 und 2. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/8 (Wien 2010).
Moormann 2010	E. Moormann, Castel di Guido e il III stile a Roma, in: I. Bragantini (ed.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli 17–21 settembre 2007, AionArch Quad 18, 1 (Napoli 2010) 197–202.
Noguera Celdrán *et al.* 2009	J. Noguera Celdrán – B. Soler Huertas – M. J. Madrid Balanza, El foro de Carthago Nova. Estado de la cuestión, in: J. Noguera Celdrán, Fora Hispaniae. Paisaje urbano, arquitectura, programas decora-

[21] Cfr. nota precedente.

tivos y culto imperial en los foros de las ciudades hispanorromanas, Museo Arqueológico de Murcia, Monografías 3 (Murcia 2009) 217–302.

Paris 1996 — R. Paris, Il salone E12 – Basilica Thermarum, in: Antiche Stanze. Un quartiere di Roma Imperiale nella zona di Termini. Catalogo della mostra Roma dicembre 1996–giugno 1997 (Milano 1996) 122–130.

Schneider 1983 — L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache (Wiesbaden 1983).

Thür 2005 — H. Thür (ed.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohnheit 4. Baubefund, Ausstattung, Funde, FiE VIII/6 (Wien 2005).

Zimmermann 2002 — N. Zimmermann, Ausstattung von Haupt- und Nebenräume. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos, in: F. Krinzinger (ed.), Das Hanghaus 2 von Ephesos (Wien 2002) 101–117.

Zimmermann 2010 — N. Zimmermann, Wandmalerei, in: Krinzinger 2010, 105–120.

Irene Bragantini
Via Salaria 408
I – 00199 Roma
irene.bragantini@gmail.com

Unter dem Generalthema „Antike Wandmalerei zwischen Lokalstil und Zeitstil" fand vom 13. bis 17. September 2010 in Ephesos das 11. internationale Kolloquium der AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) statt. Rund 150 Spezialisten aus 16 Nationen widmeten sich in einem chronologisch und topographisch breit gefächerten Programm der Frage nach den Charakteristika von Zeit- und/oder Lokalstilen in der antiken Malerei und dem Verhältnis und Einfluss von lokalen Stilen und Traditionen. Der vorliegende Aktenband enthält die 45 Vorträge zum Generalthema sowie weitere 17 Beiträge zu *novitates* und 40 Poster.

Die Autoren widmen sich darin speziell solchen Befunden, die einen reichen Materialbestand in einem gut datierbaren archäologischen Kontext bieten, da hier Einflüsse wie zeitgebundene Moden, lokale Werkstatttraditionen und der persönliche Einfluss der Auftraggeber sichtbar werden. Chronologisch spannen die Beiträge einen Bogen von der hellenistischen Zeit bis in die Spätantike, wobei sich neben Pompeji Schwerpunkte zur Malerei der späteren römischen Kaiserzeit sowie der Spätantike ergaben, mit Studien zu zentralen Monumenten und wichtigen neuen Befunden. Topographisch sind alle Bereiche des Römischen Reiches abgedeckt, angefangen bei den Vesuvstädten und Italien sowie Kleinasien, gefolgt von den Nordwest- und Ostprovinzen, dem Orient und Afrika. Generell wird deutlich, dass bis zur mittleren Kaiserzeit oftmals die Begriffe Zeitstil und Lokalstil fast deckungsgleich verwendbar sind, was auf die zentralistische Struktur des Römischen Reiches und den Vorbildcharakter Roms zurückzuführen ist. Das ändert sich in der späteren Kaiserzeit, und auf den ersten Blick sind Malereien etwa aus Rom (Ostia), Nordafrika und Ephesos verschiedenen Traditionen, Entwicklungen oder lokalen Werkstätten verpflichtet, mit variableren Möglichkeiten der Wandaufteilung, der Farbgebung und der Verwendung von Dekorelementen und Bildthemen, die sich nicht ohne Weiteres in einer gemeinsamen Auffassung von Zeitstil erklären lassen. Abgerundet werden die thematischen Beiträge durch die zahlreichen, in ihrer Qualität und Bedeutung wichtigen Neufunde.

***

Under the main theme "Ancient Painting Between Local Style and Period Style", the 11th international conference of AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique) took place from September 13 to 17, 2010 in Ephesus (Turkey). In a chronologically and topographically diversified lecture program about 150 specialists from 16 nations devoted themselves to the characteristics of period and/or local styles in ancient painting and to the relationship and influence of local styles and traditions. The publication at hand presents the 45 lectures regarding the general topic as well as 17 further contributions on *novitates* and 40 posters.

The contributions focus particularly on those findings that offer a rich stock of materials in a well dateable archaeological context. In these, influences such as special transient trends, local workshop traditions and the personal influence of the client can become especially apparent. Chronologically, the contributions span from the Hellenistic period to late Antiquity, whereby this time, apart from Pompeii, the focus is placed on paintings of the later Roman Imperial period as well as late Antiquity, with studies on central monuments and important new findings. Topographically, all areas of the Roman Empire are covered, from the Vesuvian cities and Italy to Asia Minor, followed by the north-western and eastern provinces, the Orient and Africa. In general, it becomes apparent that up to the mid-Imperial period the terms period style and local style are synonymous which can be used identically and can be traced to the centralistic structure of the Roman Empire and the role model of Rome. However, this changes considerably in later Imperial times and at first glance paintings from Rome (Ostia), North Africa and Ephesus follow different traditions, developments or local workshops with a greater variety of wall partitioning, color schemes and the use of décor elements and picture themes that cannot readily be explained by a joint conception of period style. The thematic contributions are complemented by several high quality and significant new findings.

ISBN: 978-3-7001-7658-9